afara solarității, (ca energie vitală), împlinirea ciclului este imposibilă, la fel, nașterea și moartea sînt cuprinse în „ceasornicul fără minutar", al gălbenușului-Soare. Fără acesta, fătul nu poate exista, el conținînd *ca putere* „a morții frunte". Din nou, se inițiază mai explicit, tot prin intermediul Oului, asupra celor două ordini conjugate ale Universului. În aceeași unitate, planul terestru poate fi amplificat la scara cosmică, lumea concretă figurînd simultan o ordine superioară, transcendentă. Și într-un plan și în altul, trebuie să te „înfiori de ceasul galben, necesar", de care depinde „roata vieții". Soarele e un „ceasornic fără minutar", măsurînd viața în eternitate. De această *inițiere solară* se leagă *situația tragică* a individului, rezultată prin ieșirea din increat și prin *manifestarea* în ciclul evolutiv. Poetul inițiază la început asupra *posibilității* „sensibilizării" Spiritului, apoi ilustrează finalitatea gravă a inițierii solare. Însuflețirea materiei odată împlinită, intervine Soarele care face posibile *degradarea* și moartea. După gestul creator al *Unicului*, el este al-doilea Demiurg în accepția învățăturilor lui Hermes Trismegistul. Soarelui (meșteșugarului) îi aparține „jocul secund", urmînd „jocului prim" al Creatorului *. Deci, prin intermediul Oului (plodul = Spiritul sau Sf. Duh ; albușul = apa germinală de dinaintea Creației ; gălbenușul = Soarele), poetul instruiește despre momentul potențial al Creației și despre perpetuarea vieții, posterioară momentului originar. Pînă acum, se identifică lui Hermes Trismegistul. În final însă, Creația imanentă a lumii este refuzată, aspirația poetului tînjind nostalgic după puritatea increatului. Toată inițierea (privind posibilitatea Creației și a Vieții) era necesară tocmai pentru a se putea recepta mai ușor această concluzie (însemnată de altfel subtextual în fiecare etapă) :

„Încă o dată :
E Oul celui sterp la fel,
Dar nu-l sorbi. Curmi nuntă-în el.

* *Corpus hermeticum*, I—IV, texte établi par A. D. Nock et traduit par A. J. Festugière, Paris, 1954.

Și nici la cloșcă să nu-l pui !
Îl lasă-în pacea-întîie-a lui,

Că vinovat e tot făcutul,
Și sfînt, doar nunta, începutul."

Oul nu trebuie consumat, întrucît închide în sine o nuntă sacră ; dar nici nunta *potențială* nu trebuie să se transforme în act, căci astfel se va intra în ciclul degradant, în „făcutul vinovat". Sustragerea definitivă din materia (alterabilă) și reintegrarea cosmologică, sînt posibile doar prin *păstrarea* (și nu re-căpătarea) stării increatului. Ekstaza dionysiacă, tinzînd la suprimarea limitelor umanului, divulgă aceeași secretă nostalgie a „făcutului" de a se topi din nou în apa germinală a începuturilor, ceea ce nu mai este posibil. Orice împlinire a Nunții implică a *finalitate tragică*, de aceea poetul optează aici pentru stagnarea în pacea dulce a increatului, prin *suspendarea ciclului vital*. Obsesia increatului mai poate fi explicată și ca o supapă terapeutică, pentru anihilarea excesului dionysiac, implicat într-o fază lirică anterioară. Numai în increat, insul rămîne pur, în ipostaza unei eterne *virtualități*. A poposi în increat e similar cu a rămîne *ad originem*, la momentul anterior diviziunii erotice a lui Anthropos*. Aceasta presupune un profund înțeles *metafizic* conferit umanului. Se înțelege că starea de increat ar fi egală cu realizarea unei *androginii originare*, conservată înaintea decăderii în Eros. Hyperion, și el, e de fapt un Androgin, care își e suficient sieși, refuzîndu-i-se degradarea erotică de către o instanță transcendentă superioară. În afara Androginului prim (Nous) (divizat apoi tragic în cele două ipostaze ce se complinesc reciproc), nu se poate concepe o nouă revenire, deși toate religiile originare conțin acest deziderat tragic. Realizarea perfecțiunii și purității androgine înseamnă, în fapt, suprimarea condiției umane *date*. Această aspirație a spiritualităților colective în străvechile religii, are după cum se constată, un adînc fond tragic. *Indeterminarea* andro-

* *Corpus Hermeticum*.

ginică ar conține ipostaza existenței increate. Numai androginul originar, întruchipare a perfecțiunii pure, poate rămîne într-o latență *nemanifestată*. Aspirația spre realizarea ipostazei de Androgin corespunde revenirii la Arhetip, ceea ce este imposibil, după ce s-a produs „făcutul", adică nașterea și perpetuarea. Este aici nostalgia poeților orfici din toate timpurile : Omul nu-și poate recăpăta starea paradisiacă decît prin acceptarea *nemanifestării ființei*. Dar negarea statutului uman în ceea ce acesta are mai profund (erosul) este tragică, așa cum reiese și din poezia metafizică a lui Lucian Blaga. De aceea poetul *jocului secund* tinde mereu spre o soluție purificatoare, prin ieșirea din contingent, cîntînd limburile, latențele nemanifestate. *Increatul barbian este astfel limbul originar, identificat de poet în fulgurația angelică a liricii rimbaldiene*. Prin oprirea în increat, Ion Barbu se arată a fi un Hermes nou, *mai puțin tragic*. Această aspirație absolută se subsumează romantismului gnomic.

ROMANTISMUL GNOMIC

Nimeni nu a dat destulă atenție pînă acum spațiului romantic al poeziei barbiene. Ion Barbu e în fond romantic și în sensul *romantismului originar* al naturilor geniale. Dar semnele puse de poet pe o hartă absolută a lirismului indică pe reprezentanții visului romantic pur : Edgar Poe, Novalis, Gérard de Nerval, Eminescu, Samuel Coleridge, Keats. Numai romanticii germani (Poe poate fi introdus aici) și preromanticii anglo-saxoni au configurat un lirism extatic, prin explorarea lucidă a visului în sensul cerut de viziunea lui Ion Barbu.

Poetul se declara polemic, la începutul articolului *Salut in Novalis*, ca un aderent prin tradiție, al unui spațiu liric germanic ce a fecundat în profunzime poezia română : „Fii ai unor părinți eminescieni făgăduiți dulcelui vis germanic, prin taina iernii de omăt și a *florii albastre*, călcarăm cu hotărîre și lepădarăm dubla trivialitate a unor rurali fără mister și a unui modernism ce reușise să-și asimileze, din toată sforțarea occidentală,

doar formele galante ale traficului viu sau ale cupletului". Că noi nu sîntem doar „niște rurali fără mister" se înțelege asta fiind o licență a vervei polemice barbiene, însă este edificatoare intuirea influenței catalitice a romantismului german (înaintea lui Blaga) asupra lirismului românesc esențial. Vom releva aici în legătură cu romantismul poetului, și intuiția unui critic atent ca Pompiliu Constantinescu în această direcție : „Nu este hazardat să-l privim pe d. Barbu, paralel cu valoarea sa de poet al ideii, *ca pe un baladist, ca pe un romantic colorist*, așa cum apare în *Riga Crypto și lapona Enigel...*", deși această intuiție rămîne nedezvoltată, ca și la G. Călinescu, care spune că elementele lirice cu care operează Ion Barbu în *Joc secund* „sînt piesele unui nou romantism de data aceasta nu de ordin moral, ci de domeniul problemei cunoașterii".

În fond, Ion Barbu e un romantic profund, cunoscător al romantismului fantastic german, din al cărui vis controlat își extrage viziunile onirice, precum și un admirator al visării nocturne a preromanticilor anglo-saxoni. Mai toți reprezentanții prozei romantice germane au făcut literatură onirică, de extracție mitizantă, cînd nu au căzut în alegorie și moralism. Barbu, ca și Eminescu, se pare că a fost atras mai ales de romanticii macabri ca Mörike, La Motte-Fouqué, Tiek, Hoffmann, sau de Novalis, Arnim, Eichendorff sau Jean Paul. E de observat că prelucrarea magiei folclorice (ca în *Domnișoara Hus*, *Cîntec de rușine* și *Răsturnica*) se realizează tot prin prisma bufă, a romantismului ultim, premergător al expresionismului. Acestea sînt chestiuni de demonstrat și, deocamdată, ne vom opri asupra romantismului heteroclit, impur, ilustrat de Barbu în cele două balade „baroce" *După melci* și *Riga Crypto și lapona Enigel*. Genul *baladesc* a fost cultivat de romantici, fie în direcție pur epică de evocare eroică, fie pe latura funambulesc-macabră. De ce a recurs poetul hermetic la genul baladesc ? Se pare că în aceasta rezidă romantismul lui Ion Barbu, modernizat pe cît permitea metoda sa lirică. În *baladesc* se include, în general, un *filon epic* sau măcar o *alegorie*.

Balada modernă poate reține firul epic din necesități intrinseci. Astfel, această schemă narativă poate avea un caracter primordial liric, căpătînd și comunicînd structura unor *scenarii simbolice*. Baladescul se *liricizează* intens tocmai prin *substratul gnosic* conținut. Ion Barbu modernizează genul baladesc de sorginte folclorică, plivindu-l de anecdotic. Baladele fantastice germane figurau un spațiu mitic, populat cu plăsmuiri stihiale, specifice folclorului Walhalei. Barbu nu face altceva decît să descopere, și la noi, un spațiu *nordic*, fabulos-folcloric. Apelînd la resursele poeziei folclorice, lirica modernă încearcă, de fapt, o fertilă *întoarcere la izvoare* pentru a-și revitaliza sevele livrești, artificializate programatic. Folosindu-se de schema simbolurilor arhaice Ion Barbu propune o cunoaștere de adîncime a lumii, prin sondarea și regăsirea unor valențe pierdute ale limbajului poetic. Urmele acestor „valențe" sînt conservate în cîteva motive folclorice cu funcție revelatorie. Ele pot fi captate de poetul cult și redimensionate modern. Dintotdeauna, marii poeți se întorc spre depozitul folcloric pentru a-și reîmprospăta resursele. Prin această „întoarcere", uneori ei își „așază" opera mai adînc, în parametrii creativității naționale, făcînd-o să participe mai pregnant la universalitate. Ion Barbu explorează cu mijloace moderne magia folclorică autohtonă, preluînd fertil numeroase motive și procedee pentru a figura unele idei poetice. Astfel, în *După melci* tema abstractă a *increatului* va apărea tratată în alt mod decît în *Oul dogmatic*. Prin concentrare și decantare, romantismul (ca aspirație spre cunoașterea absolută și nu în sensul *istoricist*) poate sări direct în hermetism. Dar vom prelua termenul pentru *gnomismul* conținut, și nu doar ca o formă de încifrare sub care se acceptă în general. Hermes era un păzitor al misterelor. În acest sens este Barbu un romantic de substanță, deși aparent ar fi doar unul de „culoare", în conformitate cu remarca lui Pompiliu Constantinescu. Cum e îndeobște acceptat, simbolurile stau la baza cunoașterii originare, premergătoare marilor metafore-mituri. Ele sînt arhetipurile platonice, ce nu pot fi revelate profanilor. Cum am văzut, Ion Barbu vrea să reîntoarcă

lirismul la lira aedică, la orfism. Sensul esențial al acestuia consta în inițierea magico-simbolică. Cunoașterea pe bază de simboluri era considerată absolută de către romantici. Simbolurile dau o accepție gnoseologică indemonstrabilă, prin ocultarea experienței ontice originare ; de aici decurge valoarea lor exclusiv esoterică. Cunoașterea simbolică este mai mult intuitivă, vizînd revelarea transcendentului în contingent. Ea derivă în mod esențial dintr-un principiu *poetic*. Barbu e un neo-romantic care încearcă și el o cunoaștere originară a lumii, de extracție poetică.

DUPĂ MELCI

Postulat : în balada *După melci*, individul, aflat la stadiul infantil, este involuntar deținătorul unor practici magice, astfel că toate regnurile au pentru el o *anima* de care trebuie să țină cont în orice tentativă de stăpînire a realului. De aici necesitatea *îmbunării* cadrului prin diferite exorcisme. *Situarea magică* devine fundamentală în balada *După melci*, în care spațiul germanic fabulos apare *etnicizat* în întregime. Sub aparența ludică se ascunde un fond profund *tragic*, derivat dintr-o experiență de cunoaștere gratuită, de altfel ca și în *Riga Crypto...*, însă cu o semnificație aparte. *După melci* este o parabolă a cunoașterii și creației în același timp. Plecînd de la ritul de „descîntare" a melcului, poetul extrage *semnificația tragică a actului de revelare*. Aparent, ca și *Ucenicul vrăjitor* al lui Goethe, copilul declanșează forțele *magice*, dezinteresîndu-se de efectele nocive ale actului său : el încalcă inconștient restricția impusă, tulburînd legitățile firii. Fabula este simplă. Forțînd natura să se manifeste, se ajunge la un deznodămînt dramatic ; copilul își imaginează că a venit primăvara și descîntă melcul, iar acesta, urmînd puterea descîntecului, iese din stadiul natural de ocultație. *După melci* pune, deci, ca și la Goethe, chestiunea importantă a *sensului inițierii*. Nu oricine are dreptul să manevreze anumite puteri derivate ale cunoașterii umane (chiar în știință, întrebuințarea greșită a unei descoperiri poate avea urmări nefaste). Conform

doctrinelor esoterice există, cu necesitate, diferite nivele de *inițiere*. Transmiterea înțelepciunii are deci și o răsfrîngere *morală*. Nu oricine poate deosebi binele de rău, de aceea, adevărurile mai profunde sînt comunicate numai parțial, în funcție de capacitatea de comprehensiune a insului. (În balada populară *Mistriceanu*, mama, inconștientă de forța blestemului, în momentul magic al Nașterii, provoacă, la fel de irevocabil, forțele stihiale împotriva propriului fiu.) Experiența „gratuită" de cunoaștere a copilului din *După melci* este *negativă*. Actul magic nu trebuie pus în practică decît de cel care *cunoaște* sensul magiei. Dar chiar în „eroarea" înfăptuită a copilului constă sursa cunoașterii. Numai prin *experiență* proprie, copilul află legitatea irevocabilă a unui univers *închis*. Dacă admitem și altă cale de interpretare, putem considera că poetul însuși este subiectul inocent care *ia în stăpînire* realul cu o adevărată mirare metafizică. Provocînd universul să se manifeste prin orfism (invocație), el îl *dezorganizează*, de unde se poate deduce, conform concepției celor vechi, esența misterioasă a poeziei, care, în sfera concretului, nu ar avea finalitate. Harul poetic însuși, nefolosit cum trebuie, ar putea declanșa răul. În *După melci*, poezia, („descîntecul") are efecte distrugătoare imediate și tot scenariul „epic" contribuie la figurarea unei drame gnoseologice. În faza inocenței infantile, care se vrea perpetuă pentru poezie, (deci extinzînd — în perimetrul sensibilității poetice), insul reușește astfel, comițînd un *hybris*, să ia în stăpînire universul în mod nemijlocit și să-l facă palpabil și real, adică să-l întemeieze cosmic. Orice împlinire în act sfîrșește, însă, ciclic. Încorporarea ideii în concret înseamnă chiar pierderea acesteia. Increatul (melcul) revelîndu-se (concretizîndu-se), dispare. Copilul (creatorul caricat) simte bucuria demiurgică în clipa în care gestul său de simulare a fost *„consacrat"*.

Orice experiență ontologică aduce, inițial, optimismul cunoașterii. În esență, însă, gestul creator are o finalitate tragică. Numai acceptarea soluției increatului, (așa cum sîntem preveniți în *Oul dogmatic*) oprește această finalitate. Întîlnim aici, aceeași preocupare fundamentală a li-

ricii barbiene, figurînd una din *obsesiile* polarizante ale poetului. Întorcîndu-ne la text, observăm că, în prima parte a baladei, se petrece *luarea în stăpînire a cadrului*, prin fulguranța latentă a unei invocații infantile : copilul *rostește* lumea și pe măsura ce înaintează în actul său de „rostire" o și cunoaște. De la început, sînt introduse elemente de folclor prelucrat, dar percepția poetică e un „har" pentru care trebuie să fii ales :

„Dintr-atîția frați mai mari :
Unii morți,
Alții plugari ;
Dintr-atîția frați mai mici :
Prunci de treabă,
Scunzi, peltici,
Numai eu, răsad mai rău
(Mai năuc, mai nătărău),
Dintr-atîția (prin ce har ?)
Mă brodisem șui, hoinar
Eram mult mai prost pe-atunci..."

Deci, după invocarea „harului", (printr-o serie de repetiții, paralelisme și aliterații vocalice, de proveniență folclorică), odată cu accentuarea stării de inocență, („mult mai prost"), se anticipează ambiguu, *hybris*-ul ce va urma. Deocamdată, se transcrie încă, la modul evocării muzicale, o stare de euforie primăvăratică, pigmentată de un pitoresc autohton. Limbajul e specific magiei folclorice românești, *atmosfera de mister* fiind conservată :

„Cînd Păresim da prin lunci
Cu pietrișul de albine,
Ne părea la toți mai bine :
Țînci ursuzi,
Desculți și uzi,
Fetișcane
(Cozi plăvane)
Înfășate-in lungi zăvelci,
O porneau în turmă bleagă,
Să culeagă
Ierburi noi, crăițe, melci..."

Se încearcă refacerea unui ritual naiv, pur și simplu gratuit, ca de obicei în jocurile de copii, de redescoperire a lumii prin *imitație* și *invocație* ludică. Experiența comunicată se referă nu atît la traiectul exterior, la figurarea obiectului cunoașterii, cît, prin reflex, la tragismul însuși al actului uman al cunoașterii. Folclorului popoarelor civilizate îi este caracteristic un soi aparte de *totetism,* deosebit de al primitivilor. E vorba în esență, de o inversare a raportului om-natură. Primitivul e covîrșit de o natură superioară ; aceasta naște pe zei și strămoși, pe care omul îi are ca model, reducîndu-se la ei. În folclorul nostru raportul e invers : umanul, în procesul metaforic ce are loc, e transferat asupra naturii sub forma animismului magic. Acest „animism" invadează treptat cadrul misterios al „aventurii" și spațiul se umple de energii magice. Totul se petrece în joacă, gravitatea actului avînd o răsfrîngere metafizică directă. Cu acea intuiție spontană, apanaj al naturilor primitive, copilul simte momentul propice, cînd natura poate fi provocată la un act de *re-cunoaștere* :

„Tot așa o dată, iar,
La un sfînt prin Făurar,
Ori la Sfinții Mucenici,
Tîrla noastră de pitici
Odihnea pe creastă, sus.
Eu voinic prea tare nu-s.
Rupt din fugă,
Subt o glugă
De-aluniș, pe buturugă
Odihnii
Și eu curînd...
Vezi, atunci mi-a dat prin gînd
Că tot stînd și alegînd
Jos, în vraful de foi ude,
Prin lăstari și vrejuri crude,
S-ar putea să dau de el :
Melcul prost, încetinel...

În ungher adînc, un gînd
Îmi șoptea că melcul blînd
Sub mormint de foi, pe-aproape,
Cheamă Omul să-l dezgroape..."

O stare de somnolaritate pune stăpînire pe cadru și gesturile încep să fie conduse involuntar ca într-o transă hipnotică. Tentația recreării universului (prin elementul simbolic — *melc*) apare „din ungher adînc", obscură și demonică precum un act păgîn. Ideea sacrilegiului, tulburînd cadrul, nu va mai putea fi oprită, devenind realitate. Melcul este descris ca un simbol al increatului, dar mai concret decît acela simbolizat în *Oul dogmatic* :

„Era, tot o mogîldeață :
Ochi de bou, dar cu albeață :
Între el și ce-i afar'
Strejuia un zid de var."

Straturi similare izolează și sîmburele virginal conținut în *Oul dogmatic* care „înoată în subțire var". Ca și acolo, tendința este către aceeași descoperire (de-criptare) a misterului increatului. Numai că aici, grija ca „nunta" să nu se întîmple este absentă, întrucît se mizează pe joc, considerat în sine inofensiv. Dar, deși în joacă gratuitatea infantilă vrea să provoace la realitate un element primordial, adică vrea să transforme *în act* starea de *virtualitate* :

„Vream să-l văd cum se dezghioacă,
Pui molatic, din ghioacă :
Vream să-l văd cum iar învie
Somnoros, din colivie..."

Melcul zace în somnul vegetativ, neutru, iar orice trezire a sa înseamnă desfacerea din starea de increat și trecerea într-o fază dinamică, de împlinire. Această fază poate fi revelată într-un anumit moment, prin magia orfică a descîntecului.

Demiurgul caricat *se joacă* (preluîndu-și în glumă atributele creatoare), adică provoacă magia pentru *a ști*. Melcul, fiind ca și „buretosul Rigă Crypto" un simbol al increatului (ceva mai complex, deoarece cuprinde în sine multiple semnificații : limfa=eros ; spirala=ideea) va încerca să se opună revelării. Reacția defensivă la contactul cu realul (cu „făcutul") este una de retragere în sine, în spirala cochiliei sale de „var". Numai că descîntecul (poezia), prin puterea magiei cuvîntului domină asupra lui. Are loc rostirea, deci provocarea magiei în chip gratuit. Totul se petrece la un mod atît de naiv, încît ritualul acesta cu efect tragic, apare la început grațios, fără a exterioriza nici un moment implicita gravitate cuprinsă în rostirea poetică. Însă gestul magic solicită transformarea increatului *în act*, în devenire, în alterare. Ceremonialul configurat pare un simulacru. Gratuitatea capătă o coloratură autentică prin refacerea identică a cadrului *dinamic*. Situația creată imaginar trebuie să fie similară realității. Aici incantația are un rol primordial, substituind (distrugînd) schema noțională a lumii și reinstituind-o „fonic" :

„— Melc, melc,
Cotobelc,
Ghem vărgat
Și ferecat ;
Lasă noaptea din găoace ;
Melc nătîng și fă-te-ncoace ;
Nu e bine să te-ascunzi
Subt pareții grei și scunzi ;
Printre vreascuri cerne soare,
Colți de iarbă pe răzoare
Au zvîcnit, iar muguri noi
Pun pe ramure altoi.
Melc, melc,
Cotobelc."

Melcul este „ferecat" (închis în sine ca orice entitate suficientă sieși) și nu vrea să-și lase „noaptea din găoace" (adică starea de increat). Va fi ademenit prin magie să

„iasă din cornoasele cămăși" și să-și întindă antenele străvezii peste lumea contingențială, s-o izoleze de maculare prin „îmbălatul său argint". Balele (ca un brîu izolant) reprezintă tocmai elementul catalizator, apt facerilor, procreației, fecundității, aceasta, însă, numai ca potențialitate. Propriu-zis, melcul nu are sînge, limfa sa fiind o ipostază intermediară a materiei. Trecerea spre ceva ar fi o depășire a *preexistenței* în care se află, o pierdere a latențelor simbolice. El reprezintă doar *tentația realului*, deși posedă *ca virtualitate* latența unei procreații pancosmice. De aici simbolul sexual sub care e figurat în general. Incantația muzicală a descîntecului a fost actualizată dar magia practicată necorespunzător se transformă în demonologie. Aceasta constă în accelerarea nepermisă a ritmului revelării. Ca și în *Domnișoara Hus*, demoniacul divulgă forța demiurgică a magiei. Descîntecul are efect catastrofal, provocînd un dezechilibru cosmic, de aici noaptea valpurgică cu vedenii și metamorfozări de regnuri ce-i urmează. Magia fiind săvîrșită gratuit, intervine frica de gravitatea împlinirii, și atunci, în noaptea ce-i urmează, cadrul se tulbură monstruos, la modul fantasticului folcloric german. Totul prevestește săvîrșirea unui *hybris*. Ca-ntr-o pădure teutonică în care duhurile foiesc, umbre obscure se iscă înfricoșător ; priviri sinistre de șoimane se încrucișează ; regnurile se animă și clocotesc ; apare chiar Muma Pădurii (liricizată ca la romanticii germani) pentru a-l sancționa pe cel ce-i tulbură imperiul din somnul dat. Într-un cuvînt, totul se umple de stihii. Ceva din foșnetul straniu al pădurii germane a lui Tieck se percepe muzical. Metamorfozarea regnurilor e tipic germanică, fiind o răsfrîngere a forțelor maligne, a căror putere asupra realului este absolută. Ion Barbu transferă aici direct un spațiu germanic tenebros :

„Din lemnoase văgăuni,
Căpcăuni
Îi vedeam pieziș
Cum cască
Buze searbăde de iască ;

Și întorși,
Ochi buboși
Înnoptau sub frunți pestrițe
De păroase,
De bărboase
Joimarițe /.../
De subt vreascuri văzui bine
Repezită înspre mine
O gușată cu găteji.
Chiondoriș
Căta la cale ;
De pe șale,
Cînd la deal și cînd la vale,
Curgeau betele tîrîș.
Iar din plosca ei de gușă
De mătușă
Un tăios, un aspru : hîrrși...
— Plîns prelung cum scoate fiara,
Plîns dogit,
Cînd un șarpe-i mușcă gheara,
Muget aspru și lărgit,
De vuia din funduri seara..."

În timp ce puterile stihinice își continuă sabatul, falsul sau involuntarul demiurg se retrage în cadrul domestic liniștitor, simțind glasul „eryniilor" care-l caută pentru gestul său nesăbuit. (Am folosit aici un cuvînt impropriu — „sabatul". Încă o dată, vreau să accentuez că ceea ce pare malefic în *După melci,* ca și în folclorul românesc, în general, este numai accelerarea nefirească a ritmului obișnuit de manifestare a naturii. Nu e vorba de dezlănțuirea unor forțe terifiante prin definiție ; *demoniacul este perceput aici ca cealaltă fațetă a sacrului*, care în anumite condiții se revelă ca teroare, *kratofanie*). Culcușit într-un cadru securizat, copilul încearcă să refacă descîntecul, voind acum să-l oprească de a se înfăptui, în același mod gratuit, prin care îl declanșase :

„Dar el,
Melcul prost, încetinel ?
Tremură-în ghioacă, vargă,
Nu cumva un vînt să-l spargă :
Roagă vîntul să nu-l fure
Și să nu mai biciuiască
Bărbi de mușchi, obraji de iască
Prin pădure

Roagă vîntul să se-îndure..."

Dar orice tentativă reparatorie, va fi fără efect, întrucît dezastrul s-a produs, la prima invocație magică gratuită, și, în noaptea ce urmează, cerul se surpă diafan asupra realului și ninge azuriu în penumbra lunară :

„Podul lumii se surpase
Iar pe case,
Pînă sus, peste colnic,
Albicioase
Ori foioase,
Cădeau cepi de arbagic",

aceasta fiind „noaptea-aceea", Noaptea romantică, tenebroasă, în care totul se dezechilibrează, ca efect al magiei provocate.

Descîntecul este reluat și i se afectivizează intens conținutul, folosindu-se un ton mai intim (față de solemnitatea din prima invocație), pentru îmbunarea elementelor tulburate. În răbufnirile acestei naturi dezlănțuite se simte ceva din șoapta magică a pădurii romantice germane, dar tot așa de bine poate fi o imagine de pură extracție folclorică românească. În folclorul nostru există toate elementele fantasticului romantic german. (Lirismul lui Ion Barbu, deși altoit pe aceeași influență catalitică germană, este profund autohton, ca și al lui Eminescu sau Blaga). După retragerea în real (deci după trecerea fazei de restricție magică din timpul nopții), subiectul se întoarce în același loc, dar acum sub lumina oarbă a zilei. Fiind provocat, descîntecul s-a îm-

plinit. *Gratuitatea nu e admisă în magie.* Increatul revelîndu-se, s-a negat. Deci revelarea este interzisă aprioric. Gestul este acum de umilință. Printr-un cîntec jălalnic se încearcă să se anihileze efectul malign și să se refacă starea inițială de mister. Astfel, toată joaca pare o simplă *experiență de cunoaștere,* indiferent de gravitatea actului. Lamentația de la sfîrșit, este în fond optimistă, căci ingenuitatea tipic infantilă e absolvită de orice culpă :

„Melc, melc, ce-ai făcut,
Din somn cum te-ai desfăcut ?
Ai crezut în vorba mea
Prefăcută... Ea glumea !
Ai crezut că plouă soare,
C-a dat iarba pe răzoare,
Că alunul e un cîntec...
— Astea-s vorbe și descîntec !
Trebuia să dormi, ca ieri,
Surd la cînt și îmbieri,
Să tragi alt oblon de var
Între trup și ce-i afar'...“

Invocarea elementelor vitale nu mai are efectul de la început și ameliorarea răului comis nu se întîmplă ; magia încercată acum, neavînd puterea inițială. *Efectul ei este iresponsabil.*

Invocarea magică apare identică, însă zadarnică. Copilul vrea să refacă misterul prin plîns, adică afectivizînd, dar nu mai e posibil. Cunoașterea se petrece dincolo de afecte. Și toată ceremonia de păstrare a rămășițelor melcului nu este, de fapt, decît un catharsis, o ușurare de gravitatea hybris-ului săvîrșit. Astfel, balada are un sens tragic, profund. Increatul nu se poate releva, căci duce la un deznodămînt dramatic, ca și în balada *Riga Crypto.* Copilul a parcurs involuntar un întreg ciclu al cunoașterii. Declanșînd prin descîntec manifestarea unei latențe potențiale, de fapt a *propriei* latențe, el a descoperit tragismul ascuns în existență, îndreptată iremediabil spre moarte, cît și tragismul cunoașterii, al acelei cunoașteri incantatorii, care presupune

contopirea cu obiectul, „nunta“ senzorialului cu intelectul, cunoașterea poetică deci. Poema are o rotunjime inițiatică. Este revelat un ciclu. Dincolo de acest sens esoteric, perfecțiunea formei muzicale aduce cu aceea a unui cristal translucid, traversat de oglinzi repezi ca niște ape adînci. Limbajul poetic din *După melci* este de o prospețime și de o candoare înșelătoare. În realitate, Barbu reface aici magia originară a limbajului. *După melci* e o verificare tragică a orfismului. Este (prin intermediul Logosului) o privire înapoi, după Euridice.

RIGA CRYPTO ȘI LAPONA ENIGEL

Baladă

Am ilustrat pînă aici cum Barbu, combinînd magia folclorică cu romantismul german, cultivă o stare ambiguă în care se petrece o monstruoasă interferență de regnuri. Amorful capătă atribute spirituale, după cum spiritualul are nostalgia eminesciană a „coborîrii“ în fenomenal. Scrisă în anul 1924 *Riga Crypta și lapona Enigel* a fost publicată în „Revista română“ (an, I, nr. 1, 1 iunie 1924), fără să poarte subtitlul „baladă“. Abia în *Antologia poeților de azi* (1925), alcătuită de Perpessicius și Ion Pillat apare cu acest subtitlu, subliniindu-se astfel apartenența la un gen cultivat cu preponderență de romantici.

Trebuie spus de la început că mitul *nunții dilematice* constituie nucleul baladei. Încă din primele versuri este sugerat un decor prenuptial, unde se va desfășura ritualul inițierii. În asemenea ocazii, sînt *rememorate* faptele semnificative, care au valoare instructiv-simbolică pentru colectivitate. Momentul nunții înseamnă, dincolo de aspectul efuziunii, *detașare* și *abstragere,* posibilitate rară de contemplare a existenței în plan categorial și de autocontemplare a eului individual din perspectivă ontologică.

Balada se propune programatic ca o cîntare inițiatică (deci cu un anumit tîlc) la „spartul nunții“, cînd poate urma o împlinire sau, tot așa, aceasta poate fi împiedicată să se realizeze ; ne aflăm pe acel „prag“ de trecere de unde totul este posibil. Cîntarea menestrelului are tot-

deauna o semnificație simbolică și abstracția sensurilor, comunicate la mai multe niveluri, va fi suplinită prin „culoarea" romantică. Menestrelul, un artist nordic medieval, un fel de poet-lăutar (caracteristic spațiului romantic apusean), e îmbiat ceremonios să cînte despre nuntirea nerealizată dintre doi parteneri inegali : „regele-ciupearcă" și umana Enigel. Fabula este ilustrativă pe mai multe planuri, distribuind sensurile multiple la diverse nivele de comprehensiune. „Aventura" ontologică, transcrisă într-o tonalitate cvasi-orală, se obscurizează prin „decorticarea" în trepte a semnificațiilor. La *prima* vedere, cum s-a spus, această baladă n-ar fi altceva decît o *liricizare* a legendei despre originea criptogamelor. Acestea sînt otrăvitoare și trăiesc la umbră și umezeală, sugerînd simbolic o existență *hermafrodită,* întrucît se înmulțesc prin spori. *Astfel,* scenariul liric are și un *alt* sens : *inițierea* despre o nuntă neîmplinită, ascunsă, eșuată din cauza că a fost concepută în mod necorespunzător. Menestrelul e pus „la spartul nunții" să „zică stins, încetinel" cintecul pe care „cu foc l-a zis acum o vară". Nunta are, oricum, o valoare inițiatică, păstrînd un ritual socio-cultural de mare însemnătate pentru ascultători. Scenariul epic este simplu. Simbol al increatului, iar pe alt plan, al intelectului pur și, deci, steril, Riga Crypto aspiră, nu la înălțarea în regnul uman, cum s-a crezut, ci să atragă ființa umană în hotarele sale, constituind o capcană primejdioasă pentru Enigel, care-și urmează drumul firesc către „nunta" solară. Acesta aparține „umbrei" și „somnului", de aceea dorința de nuntire cu umana Enigel (care e o ființă solară) devine ceva neobișnuit. În regnul său, Crypto e un „sterp și un nărăvaș" ce nu vrea să „înflorească". Întîrziind în dialogul cu Enigel, soarele îl surprinde dincolo de umbra protectoare a ținutului boreal și-l pedepsește transformîndu-l într-o ciupercă otrăvitoare. „Pecețile roșii" stigmatizează noua sa stare de făptură demoniacă, ceea ce-l va îndepărta definitiv de regnul uman ca și de vechea sa ipostază de increat, rămînînd să se nuntească cu „măsălarița mireasă", tot o plantă otrăvitoare. Aventura lui Crypto

eșuează în mod tragic. Trădîndu-și condiția paradisiacă, intrarea în planul realității inseamnă degradare.

Numai în romantismul fantastic german, de pildă la Arnim, mai întîlnim nuntirea grotească între un mandragor (regnul vegetal) și o ființă umană. Romantismul barbian respinge un asemenea mit.

Tonul invocării de la începutul baladei este premonitoriu, sugerîndu-se urmarea tragică nedezvăluită încă :

„Menestrel trist, mai aburit
Ca vinul vechi ciocnit la nuntă,
De cuscrul mare dăruit
Cu pungi, panglici, beteli cu funtă,
Mult-îndărătnic menestrel,
Un cîntec larg tot mai încearcă,
Zi-mi de lapona Enigel
Și Crypto, regele ciupearcă !"

Fastul acestui incipit are rostul de a pregăti starea de comuniune, necesară introducerii în ordinea intimă a celor două principii opoziționale. Trebuie accentuat asupra faptului că menestrelul e „aburit", întrucît acesta se află într-o febră revelatorie, diferită de starea normală. „Tensionarea" aceasta este favorabilă inspirației pentru cîntăreț, și meditației pentru auditoriu, căci „zicerea" nu e la îndemîna oricui. Trebuie specializare întru acest sens, dar și vocație, „spartul nunții" constituind totdeauna un moment *dilematic.* Există încă șanse ca nunta să nu se împlinească în act, fiind, deocamdată, tot de domeniul *virtualității.* „Făcutul" mai poate fi împiedicat. „Drama" ce se derulează în țesătura narativ-simbolică, este în esență lirică. Scenariul epico-liric implică fabulația caracteristică unei *orații de nuntă culte.* El are rostul unui *memento.*

După acest preambul, balada descrie ipostaza celuilalt factor antrenat în aventură :

„Des cercetat de pădureți
În pat de rîu și-în humă unsă,
Împărățea peste bureți
Crai Crypto, inimă ascunsă,

La vecinic tron, de rouă parcă !
— Dar printre ei bîrfeau bureții
De-o vrăjitoare mînătarcă,
De la fîntîna tinereții.

Și răi ghioci și toporași
Din gropi ieșeau să-l ocărască,
Sterp îl făceau și nărăvaș,
Că nu vroia să înflorească."

Dacă admitem paralelismul, de altfel real, cu *Luceafărul* eminescian, ca dat existențial Crypto reprezintă sub-umanul, o ipostază „inferioară" față de termenii propuși de Eminescu. Locul în care există acesta este un cer răsturnat, prin raportarea la zona lui Hyperion. În ordine inversă, spre absolutul polului negativ, drumul este același ca de la terestru la astral. În plan poetic, semnificațiile, deși răsturnate, au aceeași gravitate și vom vedea că deși inferior Enigelei (ca principiu de viață), Crypto îi este superior în absolut, ca și Luceafărul față de Cătălina. Sigur că, reprezentant al naturii subumane, Riga Crypto e un exponent, în primul rînd, al umbrei, vegetînd „în pat de rîu". Însă, acesta nu simbolizează numai amorful regn al criptogamelor : nu antrenează în aventură întreaga specie cum se poate observa, ci, așa cum am mai spus, se sustrage condiției comune, asumîndu-și *individual* riscurile aventurii ca și Hyperion. Prin închiderea în sine, Riga depășește ciclul alterării și degradării materiale. El nu mai poate fi considerat doar un simbol al „materiei", incompatibilă cu spiritualizarea. Crypto, „inimă ascunsă", simbolizează poate aceeași natură stagnantă ca și melcul, un prag de trecere spre altceva. El e steril și nu înflorește. Nici fruct, nici pornire spre fruct. Ceva pur. Gratuit. Așteptînd fatalitatea împlinirii sau a morții, la „vecinic tron, de rouă parcă !" Se pare că acei *ghiocei* și *toporași* ar reprezenta de fapt regnul amorf al cărui ciclu îl refuză riga, rămînînd steril, și de aici ostilitatea și izolarea. Oricum, chiar în regnul său, Crypto este „un nebun" și un „nărăvaș" : e o natură singulară, manifestîndu-se ciudat față de modul comun al lumii, din

care face parte. Cu o asemenea perspectivă, „situarea" sa simbolică este aceea a geniului față de contemporanii mediocri. Deocamdată, riga este un daimon raportat la mediul din care provine. Într-o ordine mai abstractă, este un simbol al increatului. Dar, iată ipostaza factorului feminin :

„— În țări de gheață urgisită,
Pe-același timp trăia cu el,
Laponă mică, liniștită,
Cu piei ; pre nume — Enigel.

De la iernat, la pășunat,
În noul an, să-și ducă renii,
Prin aer ud, tot mai la sud,
Ea poposi pe mușchiul crud
La Crypto, mirele poienii."

Lapona Enigel, natură *umană* plenară ar fi *al doilea termen* al fabulei lirice. Coborînd din Nord deci fiind o mesageră a intelectului ea este patronată de restricția astrului Mercur. Însă numai aparent, fiindcă de fapt, după cum spune poetul, aceasta se află doar „urgisită" în „țări de gheață", în ținutul glacial, și tinde să revină mai la sud, cu dorința puternică de a-și înteți natura afectivă, adică de a se *manifesta* ca umanitate solară. Enigel reprezintă deci regnul *uman;* îmbrăcată în piei călduroase, își urmează ciclul normal al unui fel de transhumanță vitală „Mișcarea" ei are un sens energetic natural. Ea *acționează,* fiind atrasă spre solaritatea germinativă. Starea sa rămîne însă ambiguă, ca și aceea a Cătălinei. Deși vine din ținuturi boreale, va respinge totuși răcoarea sterilă, propusă de regele Crypto. Lapona Enigel implică aparent *o ordine superioară,* la scara existenței imediate. Sensul ascensional va fi dinspre Riga Crypto (regnul inferior masculin) către laponă, invers decît la Eminescu, unde întîlnim aspirația Cătălinei (a factorului feminin) către Hiperion. Chiar dacă acceptăm „superioritatea" laponei în ordine ontologică, nu se poate glosa nediferențiat esența sa spirituală. Vom vedea

și mai încolo că nu spiritul patronează existența ei, ci sufletul (afectul). Dacă Crypto reprezintă natura inferioară, lapona reprezintă natura afectivă, adică umanul ; în nici un caz, antinomia nu se stabilește între materie și spirit. Aspirația erotică a lui Crypto inserează efluvii hipnotice în cadru, astfel că lapona cade toropită de somn cînd traversează ținutul stăpînit de rigă Cele „trei covoare de răcoare" sînt cele „trei atlazuri" care formează „culcușul / În care doarme nins albușul / Atît de galeș, de închis, / Ca trupul drag, surpat în vis" *(Oul dogmatic)*. Enigel „toarce verdeață", sugerîndu-se astfel latența senzualității pe care o deține. „Verdele" se asociază și în viziunea folclorică unui înalt potențial de vitalitate, corespunzător unei exacerbări a trăirii simțurilor.

Tensiunea lirică cea mai ridicată a baladei este conținută în chiar ritualul *nuntirii*. În *Soarele și luna,* unde întîlnim la fel o nuntă dilematică, Ileana Sînziana refuză incestul, după cum lapona va refuza sterilitatea. Viziunea lui Barbu este aproape identică celei folclorice. Ca și în *Soarele și luna,* aspirația spre comuniunea erotică *nu e reciprocă,* ci aceasta ni se relevă ca o luptă între „teritorii" aflate în antagonism. La Eminescu există o tentativă de contopire reciprocă din partea ambilor factori. Aspirația erotică, însă, aprține la Barbu numai factorului „inferior". Și petirea suavă a lui Crypto se întîmplă în somn, deci pe cale onirică, la fel ca în *Luceafărul*. Altfel, comunicarea între cele două forme de existență nu e posibilă :

„— Enigel, Enigel,
Ți-am adus dulceață, iacă.
Uite fragi, ție dragi
Ia-i și toarnă-i în puiacă.

— Rigă spîn, de la sîn,
Mulțumesc Dumitale.
Eu mă duc să culeg
Fragii fragezi, mai la vale.

— Enigel, Enigel,
Scade noaptea, ies lumine,
Dacă pleci să culegi,
Începi, rogu-te, cu mine.

Cadrul oniric, ales de Ion Barbu, ilustrează încă similitudinea acestei *situări inițiatice* cu aceea eminesciană. Răsturnînd ecuația *Luceafărului,* Ion Barbu preia de la Eminescu elemente multiple, însă, în tratarea acestora, se poate depista ușor atitudinea *polemică*. Un mare poet va polemiza totdeauna cu un alt mare poet. În acest ceremonial de petire, Crypto este solemn și grav ; el exteriorizează oroarea de plăcerile materiale, *manifestate,* îmbiind-o pe presupusa mireasă cu „dulceață" și „fragi", produse frugale ale existenței vegetative. Ademenind-o, Riga Crypto e de o inofensivă timiditate față de feminitatea prea familiară, aproape intimă a laponei ; tonul acesteia e prea afectiv, *afectat* chiar, pe lîngă solemnitatea sacerdotală a lui Crypto, care, pentru împlinirea nunții nu pregetă să se jertfească pe sine. Mișcările sale sînt perceptibile într-un cadru static ; hieratice ca și ale lui Hyperion. Saltul calitativ, autodepășirea ar consta tocmai în „culegerea" sa de către Enigel, care, însă, este ambiguă :

„— Te-aș culege, rigă blînd...
Zorile încep să joace,
Și ești umed și plăpînd,
Teamă mi-e, te frîngi curînd,
Lasă. — Așteaptă de te coace".

Dacă e să ne oprim la un prim nivel de lectură — la cel mai *eminescian* cu putință — atunci vom deduce că Enigel nu (co)respunde chemării înalte a lui Crypto. Ca orice femeie (căreia îi prieste solaritatea), ea tinde spre împlinirea *hic et nunc* și manifestă spaimă de ciudățeniile insului ieșit din comun. (Ca și Cătălina, care fuge dinaintea geniului.) Crypto ar fi aici un geniu degradat. Femeia pare profundă numai în replica nonșalantă și în *preocuparea de a se exprima pe sine,* indiferent prin care mij-

loace ; acel „așteaptă de te coace", rostit cu o degajare glumeață, este verdictul morții pentru Rigă care răspunde tot sacerdotal, ilustrînd tragismul gestului inițial :

„— Să mă coc, Enigel,
Mult aș vrea, dar, vezi, de soare,
Visuri sute, de măcel,
Mă despart. E roșu, mare,
Pete are fel de fel ;
Lasă-l, uită-l, Enigel,
În somn fraged și răcoare."

Enigel e implorată aici să-și părăsească existența solară ; soarele înseamnă ciclul, nuntirea, macularea („pete are fel de fel") pe care Riga le refuză prin datul existenței sale sterile, voluntare. Acum devine necesară jertfa simbolică prin metamorfozarea malignă, care înseamnă un salt *involutiv*. Tragismul constă tocmai în imposibilitatea atingerii unui echilibru ideal în care realitatea simbolică să nu se supună nici unui determinism. „Involuția" către increat, manifestată în chemarea lui Crypto, ar fi unica posibilitate de salvare. „Evoluția", patronată de soare, implică alterarea, putrefacția carnală, într-un cuvînt *viața* cu toată mecanica sa. Soarele acționează prin alterare, el se întrupează în „visuri sute, de măcel", pe cînd Crypto o cheamă pe laponă spre „somn fraged și răcoare", cum Hyperion o invită pe Cătălina în „palate de mărgean". Existența strict-afectivă a laponei, însă, îi impune urmarea ciclului (avînd teamă de răceala stagnantă a datului vegetativ) *viața* fiind pentru ea, în mod firesc, față de oferta lui Crypto, o treaptă *superioară*, împlinirea Nunții cu Soarele :

„— Rigă Crypto, rigă Crypto,
Ca o lamă de blestem
Vorba-în inimă-ai înfipt-o !
Eu de umbră mult mă tem,

Că dacă-în iarnă sunt făcută,
Și ursul alb mi-e vărul drept.

Din umbra deasă, desfăcută,
Mă-închin la soarele-înțelept.

La lămpi de gheață, supt zăpezi,
Tot polul meu un vis visează.
Greu taler scump, cu margini verzi,
De aur, visu-i cercetează.

Mă-închin la soarele-înțelept,
Că sufletu-i fîntînă-în piept
Și roata albă mi-e stăpînă
Ce zace-în sufletul-fîntînă.

La soare, roata se mărește ;
La umbră, numai carnea crește
Și somn e carnea, se dezumflă,
— Dar vînt și umbră iar o umflă..."

Tot acest discurs are un sens înalt în sine, raportat la aspirațiile solare ale Enigelei. Din perspectiva valorizatoare adoptată, principiul *solarității* e opus aceluia inferior, demonic al Rigăi Crypto și înfruntarea capătă o semnificație simbolică. Natura *umană* a laponei nu se poate degrada prin acceptarea unei nuntiri inferioare, ci, dimpotrivă, aceasta cere o împlinire luminoasă, jubilatoare, adecvată propriei identități. Riga este steril, pe cînd existența solară implică „făcutul", evoluția. E adevărat că „nemanifestatul" Crypto tinde spre uman, dar este respins de acesta. Nu e vorba de o incompatibilitate între materie și spirit, ci de două tendințe de viață disjuncte, ce se resping prin inadecvare. Căci Enigel, din „umbra deasă desfăcută", vrea să se îndepărteze cît mai mult de această stare amorfă. Dorința de căldură (germinație) o are („visează") tot polul său. Orice stare unilaterală (aici zona boreală) tinde spre contrariul său. Astfel Nordul visează Sudul și invers. E o nostalgie de compensație cosmică, ce ține echilibrul universului. Transcendentul aspiră spre teluric (Hyperion), pămîntescul spre transcendent (Cătălina), dar, în fond, toate rămîn imobile, în condiția lor dată, după cum demonstrează și

metamorfozarea demonică a Rigăi Crypto, cerută ca un exemplu drastic, de *neamestec*. Visul laponei spre soare nu vizează *numai vitalul, ci și afectul* („sufletul fîntînă-în piept"), atribut uman care se amplifică numai la lumina solară. La umbră, nu cresc afectele, ci doar „carnea", simbolizînd aici starea inferioară, necolindată de fiorul emoției umane.

Unilateralitatea stării de existență a Rigăi Crypto nu suportă tentativa autodepășirii, căci „la făptură mai firavă / Pahar e gîndul, cu otravă". Cugetul (ca atitudine dilematică nepermisă) introduce sensul antinomic (otrava) în natura inferioară, distrugînd-o. Astfel aspirația nefirească a lui Crypto va fi sancționată prin nuntirea în regnul inferior. Din făptură paradisiacă, el devine demoniac, sporind regatul lui Hades. Orice ieșire din echilibrul prestabilit al firii este sancționată ca un *hybris* și Crypto este alungat spre regnul malign, la „măsălarița-mireasă / Să-i ție de împărătească".

Interpretarea acestei balade este dificilă, întrucît poetul a „ambiguizat" mult, făcîndu-se posibilă o dilatare modernă a semnificațiilor pînă la autodispersie.

Reluînd mai sintetic comentariile de pînă acum, putem rezuma o primă accepție a sensului baladei prin raportarea la poema eminesciană : Crypto se sacrifică, în primul rînd ca idee, (prin restricția impusă de neconcordanța naturilor inapte să comunice între ele, ca și în *Luceafărul*), rămînînd în regnul senzorial, fără șansa de a-și depăși condiția existențială, iar Enigel, ca și Cătălina față de Hyperion (factor uman, *solar*) doar îi traversează existența, făcîndu-l să se *manifeste* și să-și dezvăluie esența malignă. Termenii mai expliciți ai ecuației lirice acceptă însă și altă desfășurare. Precum la Eminescu, aici lirismul izvorăște dintr-o incompatibilitate ontologică. Riga Crypto reprezintă o formă de increat specială, *nemanifestată,* care simte tentativa de autodepășire a propriei condiții, prin atracția spre afect (lume cu stări emoționale). El e un Hyperion, aproape tot atît de abstract (în ipostază inversă), decăzut din polul spiritului. Condiția sa este tot una de damnațiune („la vecinic tron"), dar osînda e starea vegetativă eternă. E un *increat,* corespunzător aici regnului inferior Hyperion ar fi ideea, spiritul tinzînd spre afect, dar și Crypto are aceleași impulsuri. Deci, dinspre poli opuși, și Crypto și Hyperion au aceeași tentație, devenind astfel ambii niște naturi problematizante, niște rebeli. Unul vine dintr-un absolut intangibil și factorul uman (Cătălina) nu-i corespunde, încît aspirația rămîne doar vis, iar altul (Crypto) vine dintr-un regn subuman (în fond — un absolut negativ) și factorul afectiv îl respinge de teama „umbrei", a stagnării trăirii. În amîndouă situațiile, incompatibilitatea ontică este evidentă. Natura vitală a Enigelei îi impune sterilului Crypto să se umanizeze, să se „coacă". În acest sens, Cătălina este o natură identică, solicitîndu-i lui Hyperion să devină „muritor" ca ea. Stagnarea în lumea „de umbră" a lui Crypto sau în aceea „de lumină" a lui Hyperion, înseamnă aceeași sterilitate. În „ecuația" barbiană, principiul inițiatic al Nordului (al laponei Enigel) este mai înalt, conținînd și treapta solară a fecundității (Nunta), care presupune *conștientizarea* și deci angajarea responsabilă în actul existențial. Condiția unilaterală, dată, a lui Crypto, nu suportă nunta cu soarele, nici măcar ipotetic, aceasta fiind suprema încercare la care îl supune Enigel. Nunta are totuși loc, indicînd direcția de valorizare pentru care optează poetul. Ceea ce vreau să susțin este că balada nu se reduce la o banală legendă explicativă a apariției criptogamelor. „Anecdota" e scurtă ; ce rămîne ca lirism autentic ar fi tocmai înfruntarea dilematică a celor două principii figurate. De aceea, în sine, Riga Crypto e mai profund (traversînd o dramă *individualistă* chiar în cadrul regnului său), natura sa fiind similară celei a lui Hyperion (și acesta condamnat la o condiție irevocabilă), însă la un pol opus. Dar inițierea solară (comună) spre care tinde Enigel rămîne inferioară în absolut, „nebuniei" lui Crypto. Desigur fiecare dintre cele două naturi, ce se confruntă ca identități precise, își justifică reacțiile în planul ei de existență, însă mai tragic (în mod voluntar) apare Crypto care se rupe totuși din lanțul unei cauzalități abstracte. Deschid o paranteză pentru a face o posibilă asociere

comparatistică în legătură cu motivul *oglindirii* în soare, ca procedeu de „terapeutică" magică prin care natura este pusă în probă de identitate, reinstaurîndu-se astfel ierarhia valorizantă. Un basm popular german, al cărui prototip îmi scapă pentru moment, (vezi prelucrarea *Buh-Nălucă* dintr-o culegere aparținînd Lottei Berg), ar fi putut sta la baza compoziției baladei *Riga Crypto...* Prelucrarea amintită este fidelă modelului fabulos occidental, deci ne poate servi drept reper. Buh-Nălucă prefigurează un Crypto la fel de hermetic cu semnicații mai mult sau mai puțin identice. Personajul acesta fantastic este o plăsmuire accidentală, într-un moment de isterie a bufniței (pasăre a înțelepciunii ca simbol în general) — un moment de alunecare a rațiunii în onirism gratuit. Plăsmuirea capătă contur și, hrănită de celelalte elemente încărcate de onirismul fabulos al pădurii germanice — reveria specifică acestui spațiu este înclinată spre monstruos și terifiant — dobîndește individualitate proprie, aspirînd la nunta cu frumoasa prințesă a lacului, întruchipare a perfecțiunii solare și a frumosului rațional. Acțiunea sa malignă amenință temporar echilibrul social. Prințesa orbește, un val i se lasă pe ochi. Monstruoasa progenitură a visului de noapte al pădurii, refuzîndu-și oglindirea (motivul oglinzii este aici echivalent cu autoscrutarea în absolut, cu confirmarea sau infirmarea ca existență a unei realități oarecare) amenință să se impună (autoexaltîndu-se) și să distrugă șirul de valori anterioare. Intervenția necruțătoare a soarelui — simbol al rațiunii atotputernice — obligă la oglindire și atunci monstruoasa făptură se destramă, revelînd elementele inferioare ale alcătuirii ei. Frumoasa prințesă rămîne neatinsă, nunta nu e posibilă, deoarece ea nu poate *zări* (vedea) decît ceea ce-i corespunde în planul frumuseții ei inteligibile.

Ceea ce se petrece cu Riga Crypto este tot rezultatul unei *oglindiri bruște* care demască esența ireconciliabilă a doi poli opuși, numai că Riga e un simbol de altă natură decît cel amintit. Am spus, printre altele, că el poate fi și întruchiparea intelectului pur, a atracției criptice, iar aspirația sa e aceea de a se conjuga cu afectul

solar, manifestat în ființa umană. Întruchiparea rece a regelui-ciupearcă este la fel de hilară și absurdă, ca și aceea ieșită din beția onirică, drog primejdios al rațiunii. Existența sa nu e posibilă decît în plan fictiv, iar manifestarea în concret, ca atare, prin nunta cu afectul, nu face decît să-i revele inconsistența, să-l distrugă. Firul epic deci, atmosfera încărcată de dramatism, misterioasa originalitate a imaginii poetice i-au putut fi sugerate lui Ion Barbu de desfășurarea specifică basmului german, pe care poetul îl cunoștea. Oglindirea soarelui în bizara criptogramă constituie, de fapt, *oglindirea* rigăi în propria-i imagine. Soarele („aprins inel") se imprimă de zece ori în „pielea-i cheală" (numărul 10 este simbolul hermetic al creației complete), iar otrava ciupercii (cognoscibilă abia acum prin oglindire) izbucnește spre cele „zece vii peceți de semn", demascîndu-și inconsistența. Ciuperca are, deci, doar aparența unei esențe increate, ce se poate manifesta benefic, (fiind marcată de cele zece semne ce indică creația), căci, altfel, e o copie goală de orice conținut, imposibil de validat în actul concret al creației.

Reîntorcîndu-ne la comparația dintre *Luceafărul* și *Riga Crypto și lapona Enigel,* diferența dintre cele două capodopere este una de opțiune valorică. Pe cînd Eminescu *pare* să opteze pentru „cercul" superior al intelectului (ipostaza geniului imposibil de conciliat cu lumea afectului), Ion Barbu preferă „sensul feminin" ; pentru el apare evident superioară *împlinirea umană.* Opțiunea poetului se proclamă în favoarea afectului esențialmente solar, al cărui posesor este factorul feminin, investit aici cu atribute de inițiere superioare în ceea ce privește existența. Înclinarea decisă spre *opțiunea existențială* ne dovedește că Ion Barbu nu se oprește doar la soluția increatului, mutînd astfel termenii eminescieni ; parafrazîndu-l pe Vianu, „negația spirituală a lumii" a fost abolită în favoarea vieții. Negarea mitologiei occidental-romantice, din care nu se păstrează decît cadrul, ne introduce deja în etapa orientală a poeziei barbiene.

În încheiere, aș vrea să accentuez asupra unor posibile neînțelegeri ce ar putea porni de la terminologia folosită

în acest capitol. Desigur, „romantismul" barbian nu e numai unul gnosic ; acesta se referă în primul rînd la înălțimea programatică a visului de cunoaștere poetică („visul oniric" cum îl numește poetul). Dramatismul căutării, aventura înnoitoare a limbajului, originalitatea concepției despre actul poetic în sine, îl pun în legătură cu fuga după absolut ce caracterizează creativitatea ieșită din comun. Solemnitatea gravă a alocuțiunii sale poetice este pur romantică. Numai Eminescu în literatura noastră a mai înzestrat lucrarea poetică cu un asemenea prestigiu. La Barbu se mai adaugă sentimentul modern al unui *romantism matematic,* congenital marilor poeți.

UVEDENRODE

Mitologic, erosul întreține palpitul cosmic. Lumile mărunte roiesc în univers supuse numai acestei legi. Nimic nu scapă lanțului erotic. Efemeritatea Ființei întrupate se salvează prin actul perpetuării, dar și transcende prin puritatea sentimentului iubirii. Deși poet aparent *anti-erotic,* cum observa Tudor Vianu, Ion Barbu a cîntat fulgurant *situațiile lirice* ce se pot deduce din mecanica erosului universal. Față de Eminescu, Barbu *ontologizează* definitiv erotica. Într-adevăr, prin erotică în general, se înțelege clipa trăirii, care, odată consumată, nu lasă decît urme de nostalgie, fără nici un transfer *metafizic.* La Eminescu „ora de iubire" nu mai e dorință pasională, ci sete de nemurire. Ion Barbu, sintetizînd experiența romantică, va căuta numai sensul general al mecanicei erotice, *impersonalizînd* total termenii pînă la dispersia oricărei antinomii. Un conflict între parteneri nu se poate percepe decît în *Riga Crypto și lapona Enigel,* dar și acolo aproape exterior, întrucît cele două entități sînt incompatibile, prin condiția dată, ca și în *Luceafărul.* De aceea, pe Ion Barbu îl interesează, mai ales, actul primordial ce declanșează erotica în sine. El caută resortul originar datorită căruia se păstrează echilibrul cosmic. Acest *resort* îi apare aureolat *muzical* în poezia *Uvedenrode* ; între cele două extreme, muzica (transcenderea directă) și erotica propriu-zisă, el nu descoperă decît o diferență de treaptă și, nicidecum, o ruptură. În ea însăși, ca act prin care se împlinește Creația cosmică, erotica este muzicală. Pulberile lumilor astrale

ni se relevă mai ales ca niște stimuli auditivi. Comuniunea erotică se petrece, în general, pe căi muzicale. Se pare că erotica lui Barbu și mai ales poezia *Uvedenrode* au pus cel mai mult la încercare intuiția criticilor. Unii l-au considerat, așa cum am spus, anti-erotic, întrucît își refuză confesiunea directă, iar alții, interpretînd pedestru hermetismul poetului, l-au etichetat obscen. În fond, lui Barbu i se aplică, în asemenea ocazii, criteriile obișnuite de abordare, neținîndu-se cont că poetul are o anume *Weltanschauung,* deductibilă din parcurgerea principalelor obsesii ale lirismului său. Poetul explorează erotica numai în sens gnoseologic ; ca posibilitate de accedere spre increat. Acela care a putut să trăiască, la fel de profund, aproape simultan, puternicele obsesii ale firii, increatul și nunta, este, în esență, un *poet erotic.* Numai că, pentru poetul modern, erotica nu se mai încadrează între parametrii tradiționali. Aceasta se va exterioriza sub forma unei neîncetate *tensiuni ontologice.* Există o detașare permanentă la Barbu față de *obiectul poeziei,* corespunzătoare unei atitudini impersonale a subiectului poetic. *Impersonalizarea* actului liric aduce în erotică viziunea statică, asexuată, androginică. Afectul uman este depășit spre o imagine neutră, cosmicistă. Un critic diagnostician precum Pompiliu Constantinescu observa just : „Este o caracteristică absența unei poezii erotice directe ; confesia nu intră în materialul poeziei barbiene (...). De la admirabila sinteză lirică din *Păunul* pînă la *Uvedenrode* și *Domnișoara Hus,* punctele cardinale ale erotismului său divulgat estetic, I. Barbu rămîne într-o atitudine ideativă și simbolică. Iubirea este expresia unui principiu cosmic, lege supremă care absoarbe individul dincolo de limitele temporale. Un senzualism implacabil stăpînește pe om, prezentat ca un joc al forțelor universale.“ La Ion Barbu, sentimentul erotic se justifică intelectual și nu afectiv, deși expresia vitalistă divulgă un temperament senzual nativ.

Criticul și poetul elevat care este Perpessicius va face apoi remarca esențială că Ion Barbu evocă în *Uvedenrode* „misterul sexual“ în conformitate cu „mitologia

personală (a poetului), într-un plan supraterestru (...), fără fabulă și fără morală“.

Acest „mister“ nu are nimic obscen în el, fiind o *figurare muzicală* a mecanicii erotice universale. Lirismul este mai pur decît în baladele hermetice ale lui Barbu, aici absentînd scenariul narativ. Tonul solemn menține o atitudine gnozică profundă. Emoția derivă din ritualitatea de mister, conținută subiacent și nu din confesiunea sinceră, caracteristică tuturor poeziilor erotice.

Ritualul inițiatic își asociază tonul rapsodic (muzical), „rîpa Uvedenrode“ simbolizînd aici Universul la scară concentrată. Unde începe erotica și unde sfîrșește muzica nu se poate stabili precis, întrucît orfismul înseamnă transcenderea muzicală a Erosului :

„La rîpa Uvedenrode
Ce multe gasteropode !
Suprasexuale
Supramuzicale ;

Gasteropozi !
Mult-limpezi rapsozi,
Moduri de ode
Ceruri eșarfă
Antene în harfă :

Uvedenrode
Peste mode și timp
Olimp !“

Ritualitatea solemnă dă elevație discursului erotic, izolîndu-l de durata curentă și conferindu-i valoarea la modul eminescian.

Gasteropodul (Melcul) cuprinde în sine ambele semnificații : cunoașterea (prin spirala cochiliei văroase) și sexualitatea (ca proiecție materială a eroticii). Într-adevăr, cum spune însuși poetul, „*Uvedenrode* sugerează la început un Olimp translucid și germanic“ *, înghețat de

* I. Valerian — „De vorbă cu d-l Ion Barbu“, „Viața literară“, 5 februarie 1927.

puritate. Acest Olimp este însăși valea simbolică a Creației care e muzicală. Sînt solicitați în primul rînd stimulii auditivi. Aici legătura cu transcendentul se face direct prin cîntec, difuzat de antenele muzicale sub forma unor „eșarfe" inefabile. Totul se menține la un ton solemn, sub o „sonoritate imanentă". Viziunea de o puritate geometrică se realizează prin preponderența elementului static ; enunțul e absolut gnomic, în afara oricărui verb, abundența substantivului impersonalizînd și abstractizînd cadrul. Urmează apoi o „evadare în vis", configurînd două ipostaze extreme : una ilustrînd abstragerea spirituală în glacialitatea ideii, iar cealaltă-concretă, inițiind direct asupra actului erotic, văzut ca o mecanică atemporală, imuabilă. Iată puritatea solară a ipostazei intelectuale a erosului, transcrisă printr-o imagine androginică, înghețată în virginitatea originară :

„Ceas în cristalin
Lîngă fecioara Geraldine !

Dantelele sale
Ca floare de zale,

Prin brațul ei
Ghețari în idei

La soare sfînt,
Egal — acest cînt :

Ordonată Spiră,
Sunet
Fruct de liră,
Capăt paralogic,
Leagăn mitologic".

Prima modalitate de percepere a Erosului este armonios-muzicală, confundîndu-se cu originea Poeziei. Oprirea din ciclu în „ceasul cristalin" lîngă „fecioara Geraldine" (care în *Ritmuri pentru nunțile necesare* este „fecioara Lucifer") este posibilă numai în afara concupis-

cenței carnale. Nu căldura afectelor caracterizează acest moment inițiatic, ci răceala „ghețarilor în idei", adică transluciditatea actului *conceptual*. Invocația solară divulgă orfismul acestui gest inițiatic. Prin orfism se poate recupera „capătul paralogic" al Universului, poposindu-se în matca originară („leagănul mitologic") a Ființei pentru o reintegrare a acesteia în „infrarealitatea" ei cosmică. Extazul muzical însoțește Creația, dar și pro-creația. Cele două ordine sînt conjugate. Actul erotic, revelat apoi, apare ca o degradare a erosului primordial, frustrețea „de var" fiind aici revelatorie și nu lubrică :

„Din șetrele mari
Apari :
O cal de var
Peste cavală
Cu varul deasupra-în spirală !"

Ceea ce urmează se subsumează viziunii ontologice a Erosului, reprezentat în „încorporata poftă". Ritmicitatea muzicală a actului erotic are un rost chatartic. Consumarea erosului „în vis" poate fi și un mod de eliberare de sub apăsarea obsesiei sexuale originare. (Ion I. Cantacuzino a vorbit cu verosimilitate de freudism în această poezie). Ritualul transcris se prelungește atemporal. Tentația carnalului e depășită prin *evocarea chatartică*, de un *dinamism* eliberator, în opoziție cu eleatismul cristalizat de lîngă „fecioara Geraldine" :

„Încorporata poftă,
Uite o fată :
Lunecă o dată,
Lunecă de două
Ori pînă la nouă,
Pînă o-înfășori
În fiori ușori,
Pînă-o torci în zale
Gasteropodale ;
Pînă cînd, în lente
Antene atente
O cobori :

Pendular de-încet
Inutil pachet
Sub timp
Sub mode
În Uvedenrode."

În fond, viziunea actului erotic e la fel de restrictivă precum în *Dorința* lui Eminescu, totul fiind încorporat denudării literale a gesturilor.

Și pe calea erotică e posibilă transcenderea în „rîpa Uvedenrode", erosul avînd aici un sens inițiatic, solar. Subiectul supramuzical nu se degradează, Olimpul nefiind negat, ci doar recuperat și prin eros, nu numai prin intelect. Mai exact : prin unirea solară a erosului cu intelectul. *Ontologizarea muzicală* a Erosului nu este inhibitorie, ci revelantă. Aici nu-i vorba de o refulare, ci de o experiență de cunoaștere. Muzicalitatea intrinsecă a poemei ar sugera o sublimare concentrată a fundalului de redundanță cosmică din erotica eminesciană.

NASTRATIN HOGEA LA ISARLÎK (BALCANISM)

Este interesant de observat că toți comentatorii lui Ion Barbu (și noi !), din necesități de metodă, i-au fragmentat poezia. În esență, așa cum se va vedea, aceasta e unitară. Unitatea constă, în primul rînd, în problematica *meta-poetică* ; e vorba de dilema opțiunii în ceea ce privește modalitatea actului de cunoaștere poetică.

Inițial, după cum s-a văzut, poetul Ion Barbu caută o salvare din condiția mărginită a existenței, prin extazul dionysiac, adică prin contopirea frenetic-vitalistă în Marele Tot. Aceasta nu-i dă însă decît o reprezentare degradată a Ființei, pentru că exclude treapta umană — afectul. Starea de agitație pierdută a întregii făpturi e *increatul*, condiția dilematică a acelor „puncte critice", în care existența a rămas încă la stadiul purității. La regăsirea acestui echilibru superior al lumii *arhetipurilor*, pare să se ajungă prin intelect. De aici lirismul hermetic, corespunzător ciclului romantic. Dar și un asemenea drum se dovedește sărăcitor, și poetul respinge pînă la urmă asceza, care, sub semnul lui Mercur („spiritul pur") presupune renunțarea la Eros. Poemele hermetice de *inducție analogică* (*Oul dogmatic, Riga Crypto și lapona Enigel, Uvedenrode* etc) sînt lipsite de fiorii tragici, fiind pure *experiențe de cunoaștere*, fără interiorizare, impersonale și reci. Experiența intelectivă rămîne deci a-umană și poetul descoperă calea împlinirii în existența „solară" a Isarlîk-ului, „ultima Grecie". În acest nonspațiu mitic, un Balcan spiritualizat (prin bizantinism), strictă ipoteză morală, Ființa reușește să evite sterilitatea intelectului

pur, trăind integral și corijîndu-și tentația către dezordinea impulsurilor instinctuale, prin asprimea sancțiunii „morale", datorate „justițiarei turcimi". Treptele desăvîrșirii umane, pe calea experienței poetice, sînt deci cele indicate în poemul *Ritmuri pentru nunțile necesare* ; prin roata senzorială a Venerii — prea nediferențiată, apoi sub raza rece a lui Mercur, care e ocolit însă ca steril, spre o contopire solară, deplin umanizată. Poezia capătă astfel la Ion Barbu o funcție cathartică. Fondul dionysiac al poetului se sublimează, întorcîndu-se la formele arhetipale ale Firii, pe un drum care nici nu aderă la spasmul orgiastic vital — nediferențiat nietzscheean, nici nu refuză viața concretă în favoarea intelectului, ci străbate calea ascensională către principiul organizatoric al Universului, umanizîndu-se plenar.

Prin Orient, poezia lui Barbu capătă acel Psyche (suflet) pe care nu-l aflase în fazele anterioare, adică se *umanizează*. De aici temele noi (Moartea și Somnul) care pătrund în spațiul său liric odată cu *Nastratin Hogea* și *Domnișoara Hus*.

Scrisă cam în același timp cu *Selim* (1921) și publicată împreună cu aceasta *, *Nastratin Hogea la Isarlik* confirmă clar trecerea la filonul oriental, fiind o figurare esențială a unui spațiu liric nou **. Ambiția poetului țintește inițial la o *autohtonizare* a inspirației, prin explorarea modernă a balcanismului ***, deși (cum vom vedea

* „Viața Românească", anul XIV, nr. 1, ianuarie 1922, pag. 70—74.

** „Să consimt la publicarea lui *Selim* numai... îmi vine peste mînă. M-am îndrăgostit fără voie de Isarlîkul lui Nastratin și apoi văd cele două bucăți îmbinîndu-se și completîndu-se reciproc. Ca să clarific poezia — cum propuneți — iarăși nu pot. Am gîndit-o sub forma asta *nămoloasă* și ar fi să-mi înșel sinceritatea artistică, dîndu-i altă întorsătură. Metal căruia îi stă bine în ganga lui de țărînă și nisip ; dezgrădinat, își pierde tot farmecul. M-aș învoi totuși, la o publicare succesivă a lor : *Selim* întîi — mai comprehensibil și mai familiar — care să prepare oarecum atmosfera ; iar un număr mai pe urmă, *Nastratin*". (Constantin Ciopraga în „Cronica", II, 12 1966)

*** Aceasta o mărturisește în aceeași scrisoare către G. Topîrceanu, trimisă în 1921 din Göttingen, repudiindu-și poetica anterioară. „Acum, cînd mii de chilometri ne despart, mi-e ușor

și în *Isarlîk*). Orientul său este o ipoteză solară de pură extracție metafizică, fără tangențe temporale. Ca și *Pentru marile Eleusinii*, *Nastratin Hogea la Isarlîk* este tot o poartă de inițiere (*Selim* fiind doar o fază pregătitoare), de astă dată în *spiritualitatea orientală*, cu un termen mai precis, balcanică. Ce ar diferența pe oriental de occidental ? La Ion Barbu, Occidentul se suprapune lumii nordice, lume de spaime în care plăsmuiri hibride, polimorfe se manifestă indefinit, creînd o interferență fantastică între regnuri. Fantome, spiriduși, năluci foiesc misterios în reprezentările religioase ale nordicilor (ca în pădurea tenebroasă a unui La Motte Fouqué sau în *După melci* a lui Barbu), într-o instabilitate angoasantă, astfel că nordicul este continuu colindat de sentimentul neliniștii, creația sa căpătînd, de aceea, amprenta *grotescului*. Forțe abstracte, enigmatice torturează imaginația, încețoșînd contururile realului. Față de seninătatea elină, încrezătoare în ordinea armonioasă a universului, iraționalul exacerbat domină aici. Manifestările demonice sînt *determinante* în cadrul nordic și îngrădirea lor apare imposibilă : invizibilul, răul se insinuează în regnuri, metamorfozîndu-le monstruos. O teamă superstițioasă apasă crîncen sufletul nordic, care e departe de a se fi limpezit în clasicul „Psyche" al grecilor. D aceea, individul încearcă să scape prin exorcism ocult de obsesia terifiantă a haosului înconjurător. Dualismul separator om- lume, căruia îi corespunde altul Dumnezeu-lume (ca raportare metafizică), nu se rezolvă în unitate. Haosul fenomenal nu se organizează încă rotund în *universul cosmoidal* al grecilor. De aici nostalgia Occidentului, mereu reluată, spre clasica Elladă. Inițierea prin misterele

să scap o mărturisire pe care timiditate și discreție o stăpîneau în țară. Sînteți, *împreună cu A. Pann singurul patron indigen ce vreau să-mi iau*. În sensul arătat de dumneavoastră, *îmi caut originalitatea lirică în sensul pămîntean și balcanic*. Țin poate tot de autorul *Parodiilor originale* o silă nesfîrșită pentru contrafacerile poeziei apusene. De asemenea strîmbături și eu m-am făcut vinovat într-o vreme. Dar casca de *Cavaler al lebedei*, venea, capului meu de valah, precum cîinelui — legendara oală". (Ciopraga, „Cronica", II, 12, 1966).

orfice, „umanizarea" lumii abstracte, corespunzătoare începuturilor poetice ale lui Ion Barbu, ar reprezenta tocmai această tendință a Occidentului de a se autolinişti, prin suprimarea excesului instinctual și înlocuirea lui cu o imagine luminoasă. Universul clasic este antropomorf, spiritul manifestîndu-se aici prin imanență nemijlocită, într-un panteism eliberator. Or, lume și divinitate sînt armonios reprezentate, ca decurgînd din necesitatea unei *legități interioare*. Printr-o sinteză echilibrată între intelect și simțuri, omul clasic supune totul sentimentului său *vital*, plenar. Numai așa, idealul perfecțiunii este posibil la greci. Spre această împăcare apolinică a Sudului (senin de orice tulburare demonică) s-a întors europeanul, din toate timpurile, măcinat de obsesii existențiale și metafizice. Omul clasic ar sta deci ca o cumpănă între nordicul primitiv și orientalul rafinat. Orientalul are o cunoaștere intuitivă mai adîncă decît aceea intelectuală a europeanului, el dînd dovadă de un simț cosmic mult mai puternic. Acesta acceptă dualismul existenței ca pe un *dat*, cunoscîndu-l : „El nu mai este buimăcit și chinuit de acest dualism ci îl simte ca pe un destin sublim ; tăcut și senin el se pleacă în fața marelui mister — de nedezvăluit — al existenței ; teama sa e limpezită în adorare, resemnarea sa devine religie. Viața nu este pentru el o absurditate confuză și chinuitoare, ci este sacră, pentru că ea este înrădăcinată în adîncuri care sînt inaccesibile omului și care-l fac să-și simtă propria sa nimicnicie." * Viziunea orientalului asupra universului este una *extatică*, autocontemplația mută fiind unica metodă de străbatere „dincolo", în esența metafizică. Așa zisa lîncezeală orientală, moleșeala voluptuoasă, imobilitatea și statismul aparent sînt o suplinire a profundei *aventuri interioare* a orientalului. Într-o *expectativă metafizică* permanentă, orientalii sînt energetiști doar în *latență*. Necesitatea și permanența încoronează spațiul liric oriental al lui Ion Barbu, pus sub semnul „justițiarei turcimi". Coloritul atemporal al acestui cadru este refă-

* Wilhem Woringer, *Abstracție și intropatie și alte studii de teoria artei*, București, 1970, pag. 155

cut cu excepțională intuiție de poet. Senzorialul bogat, dă, aici, o imagine purificatoare, prin acceptarea sa cognitivă :

„Țara veghea turcită. Pierea o dup-amiază,
Schimbată-în apa multă a ierbii ce-înviază
Cînd, greu și drept, pe sceptrul de pai mărunt la fir,
Gîndacul serii urcă ghiocul de porfir.
Cer plin de rodul toamnei îmi flutura-tartane,
Tot vioriul umed al prunelor gîltane :
Grădină îmi sta cerul, iar munții-parmalîk."

Ni se divulgă un tărîm atemporal, recuperat pe cale senzorială ; o lume fecundă și împăcată cu sine, oprită în ceasul revelator al amurgului tomnatec, cînd natura obosită de vitalitate are nostalgii paradisiace. Un calm oriental exală din coloritul odihnitor al cadrului de o materialitate abundentă. „Țara veghea turcită", în nemișcare, aici în înțelesul static al „somnului treaz" cerut de Ion Barbu. Conturul izolat devine un eden închis de „munții-parmalîk" peste care se poate vedea „cerul-grădină". Sentimentul cosmic este foarte acut, senzorialul orientînd spre o realitate supra-pămîntească. În orice caz, chenarul acestei lumi, închise în sine și nedecisă din punct de vedere etic, adastă cheile inițierii pentru a fi străbătută (și asumată) de profani. Ca și în *Pentru marile Eleusinii*, poetul, aflat într-un pelerinaj inițiatic, rătăcește „aproape de alba Isarlîk". Momentul nu se memorează însă cu precizie ca în poezia eleusinică, o somnolență difuză punctînd oniric itinerariul *aventurii* și marcîndu-l :

„Un drum băteam, aproape de alba Isarlîk,
Cu ziduri forfecate, sucite minarete
Și slujitori cu ochii rotunzi, ca de erete
Și, asmuțit cîmpiei, un fluviu leșios ;

În gînduri încărcate, cînd căutam pe jos
Argintul unei scule de preț atunci picată :

Cuțit lucrat, vreo piatră în scump metal legată.
Greu cearcăn de cadină topit la un bairam :
Nici eu nu mai știu astăzi ce lucru căutam."

O ambiguitate stranie pune stăpînire pe cadru ; efluvii de solaritate picură lichid umplînd întreaga pînză pictată cu „ibrișim" ; rătăcit în gînduri estompate de moliciune, poetul-pelerin la alba cetate se pierde într-o stare cataleptică, vecină cu transa extatică. Acesta nu-și reamintește de rătăcirile sale, metamorfozate oniric, din spațiul intelectului în cel senzorial : „scula de preț", obiectul simbolic prin care se realizează cunoașterea, e confundată cu semnul voluptății senzoriale. Vagul însoțește revelația, reveria orientală petrecîndu-se în stagnarea totală. Timpul este făcut *reversibil* și, în această suspensie atemporală, poetul descoperă, uimit, umanitatea genuină însetată de aceeași revelare. Ceasurile întoarse fixează momentul static al revelației :

„Încolăcite ceasuri ! Cu voi, nu luai aminte
Cum, pe răsfrînta buză, a mătcii, dinainte,
O spornică mulțime se tencuia-în pereți.
Veneau de toată mîna : prostime, tîrgoveți,
Derviși cu fața suptă de veghi, aduși de șale,
Pierduți între pufoase și falnice pașale ;
Iar ochii tuturora călătoreau afund..."

Culoarea grasă, orientală de aici, nu se suprapune balcanismului antonpannesc, fiind o modalitate de conturare a realului anonim, ce aspiră spre purificare, prin viziunea revelatorie. Ultimul vers poate semnifica și călătoria lăuntrică, autocontemplația străfundurilor subconștiente (junghiene) pe calea visului ancestral. Imaginea ce se dezvăluie prin aburii obscuri ai visului este animată subit de o tensiune dinamică, necunoscută pînă acum, avînd rostul de a zdruncina echilibrul static al cadrului. Este o imagine crudă a degradării materiale. Ea are semnificația unui *memento,* înfiorînd sensibilitatea metafizică a vulgului și aducînd-o în starea favorabilă inițierii :

„Căci, răsărind prin ceață, și călărind pe fund,
La dunga unde cerul cu apele îngînă,
Aci săltat de cornuri, aci lăsînd pe-o rînă,
Se războia cu valul nu prea-ciudat caic :
Nici vîsle și nici pînze ; catargul, mult prea mic ;

De jos, pe lunga sfoară, cusute între ele,
Uscau la vînt și soare tot felul de obiele,
Pulpane de caftane ori tururi de nădragi ;
Și, prin cîrpeli pestrițe și printre cute vagi,
Un vînt umfla bulboane dănțuitoare încă.

Ce ruginiri de ape trezite și ce brîncă
Lăsară fierul rînced și lemnos buretos ?
În loc de aur, pieptul acelui trist Argos
Ducea o lînă verde, de alge năclăite,
Pe cînd la pupă, trase-edec ca niște vite
Cu țeastă nămoloasă și cornulețe mii,
Treceau în brazda undei șirag de răgălii."

Forma destrămată a unui „Argos trist" ros de crusta timpului, este descurajantă pentru mulțimea neștiutoare, fiind imaginea existenței însăși. Ambarcațiunea sosită din călătoria inițiatică nu mai prezintă atracția clasică a splendidului vas al Argonauților. (Și unde-i lîna de aur ?) Un iz de putrezire cosmică exală pe urmele pestilențiale ale caicului-fantomă. Încununînd această descompunere „nămoloasă", apare ipostaza revelatoare a ascetului Hoge, dezgropat de sub „nămeții" de vise ce-l „năpădesc" pe poetul-pelerin, tulburîndu-l straniu :

„Cu ochi ce cheamă somnul din goluri și îl beau,
Îmi deslușii deasupra, înghemuit pe-o bîrnă,
Un turc smolit de foame și chin, cu fața cîrnă,
Cu mîinile și gura aduse la genunchi.
— Trei petece răslețe i se țineau de trunchi."

Anonimul turc, icoană a autofagiei voluntare, amenință prin apariția de coșmar pacea sufletească a celor ce-și fac din îndestularea trupească un scop al vieții. Totala

abandonare a trupului și asceza absolută nu pot fi acceptate. Glasul pașei care, cu asentimentul vulgului, invită pe Nastratin să coboare și să se înfrupte — binecuvîntînd astfel o lume orientală, îmbuibată în plăcerile materiale — urmărește convertirea ascezei la *umanizare*. Hogea Nastratin este înțeleptul Orientului, dar acesta nu se confundă cu ipostaza populară a lui Păcală năstrușnic, întîlnit și în folclorul nostru. El este un profet, oficiind un ritual sacru, ca și Orfeu. O implacabilă lege morală, al cărei deținător simbolic este, îl aduce în situația practicării *sacrificiului inițiatic*. Este instructiv să consemnăm că pentru plebe, imaginea burlescă a Hogei reprezintă tocmai *convertirea umană* a gestului ritual restrictiv. Orice cult, cît de înalt, are și o accepție degradată, făcută adică mai populară, pentru a putea fi receptată de mulțime :

„— Efendi,
Corăbier și oaspe în porturile mele,
Primește-aceste daruri și-aceste temenele :
La nava ta se cade pe brînci să mă-închin,
Că bănuim caicul lui Hogea Nastratin."

Tonul îmbietor al pașei vrea să *îmbuneze* apariția drastică a profetului. Obsesia învățăturii sale stăruie torturant asupra mulțimii, altfel nu s-ar fi creat legenda eroului de snoavă. Eliberarea de sub inumana interdicție nu a fost posibilă decît prin răsturnarea, *în echivoc*, a gestului exemplar.

„Un zvon ne turburase. Ziceau : «E-închis subt ape,
Răsfățul ce nici marea turcească nu-l încape
Și ușuratul Hoge, mereu soitariu,
Încheie-acum Bosforul cel limpede-în sicriu,
Cu mîlul giulgi». Eu, unul, n-am vrut să cred. Și iată,
Lucești în bucuria cetății înviată !"

Ipostaza tragică a *inițiatorului* este refuzată, „bucuria cetății" cerînd varianta de bufon a înțeleptului. Sanctificarea bufă a profetului este o dovadă totuși a existenței

sale reale. Hogea Nastratin a fost un *inițiat* și un *inițiator*.* Desăvîrșindu-și ființa morală prin asceză și realizînd comunicarea cu transcendentul prin cultivarea spiritului, Hogea se sustrage din ciclic, devenind un simbol al spiritualității asiatice. El este un Budha răsfrînt în sine. Nici o atingere din exterior nu-l mai atrage, fenomenalul fiind negat pentru regăsirea în viziunea interiorizată. Ritualitatea, impusă astfel, e statică : captarea esenței permanente prin *non-acțiune*, pînă la anularea ființei fizice. Imaginea unui tragic divort între trup și spirit, prin refuzul sarcastic al trupului, o găsim în doctrinele neoplatoniciene, Plotin ilustrîndu-și exemplar învățătura **. (E posibil ca Barbu să-și fi conturat noul elenism, pornind tocmai de la conceptele școlii filozofice din Alexandria). Acest Nastratin Hogea, întemeietor de cult, reprezintă esența Orientului ascetic, stăpînit de o necruțătoare lege morală. Ideea unei lumi închise, suficiente sieși, anistorice, cufundată într-un vis devorator, transpare clar. Spre această lume, împăcată cu sine, liniștită (însă tragică), se întoarce dionysiacul poet Ion Barbu. „Tencuit" în mulțimea pestriță, iată-l pe poet, asistînd mut la actul de inițiere, oferit de „iscusitul bărbat". Hogea, deși ademenit cu daruri, rămîne impasibil la solicitările gloatei. Neliniștită, mulțimea vede în tăcerea lui Nastratin, condamnarea excesivei trăiri carnale căreia i s-a dedat, cutremurîndu-se metafizic în fața „coabei cu pîntecul flămînd". O boare transcendentă înfioară cadrul oniric, neliniști obscure insinuîndu-se în gînduri și pregătind gestul suprem :

„Dulceagul glas al pașii muri prin seară lin.
Cum nici un stîlp ori sfoară nu tremura pe punte

În gîndurile toate, soseau ninsori mărunte
Și unsuroase liniști se tescuiau sub cer."

Misterioasa „ninsoare" din gînduri, absorbind orice tentație a vieții curente, aduce momentul maxim al reve-

* A. Wesselski. *Der Hodscha Nasredin*, vol. I, Weimar, 1911.
** Plotin, *Ennéades*, I, Paris, 1924.

lației. În suspendarea oricăror mișcări, odată cu încetarea ritmului vital, fiind creată starea de încordare spirituală extremă, se săvîrșește actul ultim al cunoașterii. În refuzul oricărei comunicări, Hogea se autodevoră în tăcere :

„Și deslușit, cu plînsul unui tăiș de fier
În împletiri de sîrmă intrat să le deșire,
O frîngere de ghețuri, prin creștete, prin șire,
Prin toată roata gloatei ciulite, răscoli.

Pic lîngă pic, smalț negru, pe barba Lui slei
Un sînge scurt, ca două mustăți adăugite,

Vii, *vecinici,* din gingia prăselelor cumplite
Albiră dinții-n pulpă intrați, ca un inel.

Sfînt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el".

Autofagia este singurul răspuns : sacrificiul inițiatic al tracului Orfeu pe care Orientul și l-a asumat într-o variantă proprie. Evocarea tragicei masticări, prin zgomotul metalic al dinților albi — simbol al cristalului abstract, trezește imaginea dezvelirii „vertebrelor de fier" ale lumii („Pitagora"), prin descărnarea ei, reducția ascetică la spiritul pur. Nastratin Hogea *grotesc,* cu gura adusă la genunchi, *autodevorîndu-se simbolic,* închipuie rămînerea în sine, insensibil la manifestările fenomenale, suficient sieși, perfect. El ilustrează ipostaza sugestivă, cuprinsă în metafora revelatorie a șarpelui Ouroboros care-și înghite coada, a unei individualități închise, nutrindu-se lăuntric, restrictivă față de solicitările externe. Orice imixtiune efemeră este exclusă. Nealterat, Nastratin se regăsește în Spirit. Gestul sacrificiului inițiatic este exemplar precum la toți marii profeți (Orfeu, Moise, Isus). Predica inițiatică a lui Nastratin este mută, reducîndu-se la un singur gest exemplar. Asceza preconizată aici, vizează revelația lumii spirituale și întoarcerea la esența ultimă. Inițierea se săvîrșește individual, printr-o asprime morală neîndurătoare. Izbăvirea adusă de Hoge este *inumană,* absolută : viziunea tragică a cărnii,

condamnate la blocarea funcțiilor vitale, vine dintr-o intransigență morală excesivă. Aceasta poate fi și o sancțiune extremă, urmare a unui hybris comis de colectivitate. Autosacrificarea prin asceză refuză orice participare afectivă*, de aici lipsa de aderență a gloatei. Ce rămîne este doar amintirea tulbure a inițierii, pîlpîind fulgurant, înghițită de apele visului :

„La Isarlîk, cea albă de lespezi, gloata suie,
Dar greii Pași prin ierburi și stuh se împletecesc.
În ochi, din lîncezi ape, cum pîlpîie gălbuie
Și uleioasă, dîra caicului turcesc !"

Transcrierea cadrului oriental în care se petrece *pelerinajul,* apoi intrarea în starea de somnolență pentru captarea imaginii spiritualizate a profetului, așteptată dar refuzată de gloata amorfă și vegetativă, nu este decît o afirmare a *existenței umane* solare, posibilă în „alba Isarlîk". Caicul (simbol al călătoriei inițiatice) anacronic, prin decrepitudinea și destrămarea la care a ajuns, întocmai ca și Hagi, este doar o trecătoare iluzie a gloatei. Hagi e grotesc în ipostaza sa tragică, în fața mulțimii care, neputîndu-se ridica la asceza mîntuitoare, îl îmbie la plăceri efemere. Viziunea ascetului dispare, incongruentă, întrucît supușii sînt inadecvați inumanei inițieri.

* În explicațiile didactice către Topîrceanu, Ion Barbu insinua viziunea posibilă, transpusă în poemul *Nastratin Hogea la Isarlîk,* precum și exacerbatul individualism *a-uman* : „Îl găsiți... obscur în fond. Ce înțelegeți prin asta ? Lipsa de orice sens, ori, dimpotrivă o pluralitate de semnificări între care întîrziți să alegi ? N-am vrut să spun nimic limitat, precis, în Nastratin. *Am conceput-o muzical* : un pretext de visări, o viziune concretă care te poftește să cauți și un sens, dincolo. Nu poți explica acest sens ? Cu atît mai bine ; înseamnă că realizarea e perfect organică iar viziunea și tîlcul, solidare, precum pielea, cărnii. Totuși nu cred *Nastratin Hogea la Isarlîk* așa de perfect organică — din păcate ! O intențione literară străvede totuși. Îmi dați voie să v-o sugerez ? De ce n-ați încerca să vedeți în Nastratin, fugar, indiferent la darurile turcilor de pe țărm și, concentrat să-și roadă ce-i mai rămîne din carne, — simbolul caricatural al unui individualism sumbru : apoteoza și satira unei *singurătăți exasperante ?*" — s.n. — (Constantin Ciopraga, *Portrete și reflecții literare,* București, E.P.L. 1967, pag. 300—304.)

Gestul lui Nastratin e mai tragic decît acela al asceților creștini, prin izolarea completă, în sine, ca o entitate restrictivă. Realul este negat într-un moment dilematic și recucerit ca permanență spirituală inalienabilă. Cu cît este mai singular, cu atît mai tragic ni se relevă gestul : Nastratin dispare din gîndurile mulțimii care *refuză astfel calea ascezei purificatoare*. Revenită la realitate, aceasta se îndreaptă spre templul solar (Isarlîk), unde inițierea îmbracă o formă mai apropiată de uman. Adevărata inițiere a poetului pelerin s-a petrecut, ca și în *Pentru marile Eleusinii*, pe drumul ce duce spre Isarlîk. În cetatea Isarlîk, inițierea e convertită în așa fel, ca umanul să fie negat. *Trăirea* euforică a datului uman este prima treaptă a inițierii. *Ciclul vital trebuie parcurs pentru a nu căpăta o răsfrîngere malignă*. Gradul absolut de inițiere nu e dat mulțimii și atunci cultul sacru al lui Nastratin trebuie transpus într-o formă populară. Trebuie *umanizat* precum erau revelate misterele orfice prin drama sacră de la Eleusis. Deși opțiunea în plan *etic* a fost lămurită, tot atît de importantă este și revelarea unui spațiu poetic, pentru Barbu, în acest ciclu. În „alba Isarlîk", „cetate de var și ciumă", poetul redescoperă un cadru etic original. („Credeam a fi recunoscut în pitorescul și umorul balcanic o ultimă Grecie"). Nu e vorba numai de un cadru balcanic generalizat sau de rigorile intransigenței morale orientale, ci de o lume ce cuprinde în egală măsură existența cea mai plenară. E aici chiar spațiul lui Anton Pann, aparent pestriț, dar asimilat afectiv și spiritual ca un spațiu poetic ideal. În fond, e vorba de recuperarea unei umanități și de afirmarea ei, ca posibil model, prin concilierea celor doi poli, aspirația către geometria pură și existența plină de vitalitate, prezentați aici într-o sinteză organică.

ISARLÎK

Numele Hisarlîk a fost făcut celebru de Schliemann, care a descoperit aici ruinele legendarei cetăți Troia. Unii au văzut, însă, în această poezie culorile pitorești

ale unui Giurgiu natal. „Isarlîk" este Meca lui Ion Barbu, ținutul solar și ekstatic în care tronează Poezia. Am văzut că Hogea Nastratin (în ipostaza cea mai înaltă) este respins de către gloata ce se îndreaptă spre Isarlîk. Asceza absolută nu e admisă aici, întrucît exclude Erosul, adică ciclul vital. Să intrăm în „alba" cetate pentru a-i cerceta legile solare. Știm că Orfeu a fost acela care a unit pe Apollo cu Dionysos, reușind o sinteză unică. Unii au inclus poezia „Isarlîk"-ului coordonatei balcanice, subsumînd-o pitorescului exterior și sărind peste semnificațiile înalte. Dincolo de aria geografică, identificabilă și prin pasta îngroșată a expresiei pitorești, noțiunea de „balcanism" implică o zonă afectivă, intensă, un mod grav de asumare a existenței, prin *disimularea tragismului* acesteia.

Balcanismul e acceptat în terminologia noastră literară, mai mult cu un înțeles peiorativ, folosindu-se mai ales pentru a numi superficialitatea, amestecul incongruent al stilurilor, labilitatea în sentimente, mobilitatea principiilor, *lipsa rigorilor morale*, într-un cuvînt, *fanariotismul* și decadența. Balcanismului, în general, i se subsumează peisajul eteroclit antonpannesc, ridicat la o valorizare cultă prin pasta mai hieratică a lui Mateiu I. Caragiale. Conceptual, balcanismul ar fi deci *condimentul exotic* ce dă originalitatea literaturii române. Dar nu numai atît. (În esență, balcanismul se include într-un concept mai cuprinzător : — *heliadismul* — puțin cercetat și semnalat, doar în treacăt, de G. Călinescu). „Pentru mai dreapta cinstire a lumii lui Anton Pann", Ion Barbu ridică coordonata *orientală* a literaturii române la o valoare metafizică absolută. Orientul devine „ultima Grecie.", transcriind o viziune paradisiacă. Cea mai dreaptă și deci cea mai pură în lumina orfică, „ipoteză morală" din care derivă o normă de civilizație și creație" *. O *altă* normă de inițiere, ultima posibilă, spunem noi. Investitura *etică* (și implicit estetică) reprezintă însăși criteriul transcendenței acestei „ultime Grecii", localizată

* Felix Aderca, „De vorbă cu Ion Barbu", în *Mărturia unei generații* (1929).

atemporal, dar pusă sub semnul tragicului oriental. Numai în Orientul ascetic este de căutat calea „mîntuitoare", prin ancorarea într-un ideal moral cît mai stabil. Echilibrul și permanența derivă dintr-o nestrămutată lege interioară, specific orientală, în conformitate cu o specială atitudine spirituală. La rigorile poliedrale ale clasicei Ellade, prea abstracte totuși, se adaugă și aceea morală, *idealului de frumos asociindu-se un substrat etic esențial* prin armonizarea dichotomiei dintre *lumenal* și *numenal*, în împlinirea „nunților necesare". Printr-o adîncă viață spirituală, teluricul este stăpînit și îndrumat spre echilibrul armonios al neoplatonicienilor. Spiritualitatea orientală (aureolată în „justițiara turcime") poate fi o configurare a spiritualității alexandrine, întrupare a geometriei eterne. Deci, într-o schemă elenică, regăsim substanța orientală, după cum ni se spune clar în motto. O viziune poetică abstractă încearcă să fie turnată în tipare tradiționale „în sensul pămîntean și balcanic". Întoarcerea în cadrul autohton este însă reală, fiind marcată chiar de impersonalul motto așezat înaintea întregului ciclu *Isarlîk*. E o schimbare profundă de cadru și de viziune :

„Dunărea împărătească
O înlănțuie, s-o crească,
Lance sau catarg s-o urce
În durata lumii turce."

În „durata lumii turce" (adică orientale), poetul pare să fi descoperit latura umană (afectul) ce lipsea poeziei sale.

Durata spirituală a Orientului relevă însă un cadru fenomenalizat, într-o utopică *cetate solară*, spațializată totuși pe locul legendarei cetăți homerice, fără tangențe istorice. Cît de departe sîntem de orice tradiționalism balcanic se poate observa lesne, dar, dincolo de orice localizare, un spațiu structurat *mitic* se relevă pregnant. *Spațiul mitic* al poeziei barbiene ni se dezvăluie revelator, delectîndu-ne prin viziunea gravă ce-și adaugă. Nu increatul, ci afirmarea existenței :

„La vreo Dunăre turcească,
Pe șes veșted, cu tutun,
La mijloc de Rău și Bun
Pîn' la cer fringîndu-și treapta,
Trebuie să înflorească :
Alba,
Dreapta
Isarlîk !

Ruptă din coastă de soare !
Cu glas galeș, de unsoare,
Ce te-ajunge-așa de lin
Cînd un sfînt de muezin
Filfîie, înalt, o rugă
Pe fuișor, la ziua-în fugă..."

Orfismul este un mod de cunoaștere ekstatică prin ridicarea la viziune. Orfeu este „vindecatorul prin lumină". Solaritatea augustă a Isarlîkului devine astfel un *catharsis ontologic*. Isarlîk, acest ultim mîntuitor Eldorado liric ! De la dionysiacul degradant al primei faze lirice, trecînd prin abstracțiunile etapei hermetice (puse sub semnul restrictiv al lui Mercur), biografia interioară a poetului traversează o ipostază ekstatică, de contopire solară a simțurilor cu intelectul, într-un echilibru perfect, nealterat de nici o teamă metafizică. Frenezia dionysiacă este sublimată în contemplație. Această *lume* paradisiacă își e suficientă sieși ; izolată și restrictivă în același timp. Isarlîk-ul face posibilă salvarea din dionysiac prin purificarea morală. Cetate simbolică a salvării, creată de imaginația ekstatică a poetului, există imanent fără a stagna *manifestarea umanului*. Existența acestei cetăți-lume (o viziune barbiană a cetății platoniciene) e pusă sub semnul probabilității „la vreo Dunăre turcească", de unde legea morală ca o normă exemplară, adusă în civilizația europeană de „justițiara turcime". Atemporală și eternă, Isarlîk tronează într-un spațiu neutral „La mijloc de Rău și Bun," adică între primul Bine și primul Rău, gîndite ca entități în sine, echilibrate prin suspendarea lor în *potențialitate*, în sens plotinian. Unitatea antino-

mică a celor două principii nu se realizează *în act*, fiind păstrată *în putere*. Nimic nu tulbură ipostaza statică a acestei realități imaginare posibile, deși o persiflare bufonă se constată subiacent. Transcendentul, odată făcut imanent („Pîn' la cer frîngîndu-și treapta"), „ trebuie să înflorească" cetatea „albă" (puritate morală) și „dreaptă" (sancțiune „justițiară"). În afara oricărei malignități, guvernată de un *principiu vital* fundamental (tot ciclul *Isarlîk*-ului stînd sub egida solarității), fiind chiar „ruptă din coasta de soare", cetatea-lume a lui Barbu poate fi identificată în fulguranța amurgului, cînd ruga muzicală a muezinului toarnă o vrajă ambiguă peste contururi. Impersonală și gravă, vocea Hogei rămîne în aer precum picurarea imanentă a transcendentului. Nimic nu se clintește din sine și ritul orientalilor nu face decît să consemneze o *pe-trecere* atemporală. Gratuitatea aparentă s-a șters, la fel ca în *După melci*. Deodată, cu o intensa afectivitate, cu o duioșie pioasă, are loc *invocația ludică*, în scopul concretizării imaginii ireale a Isarlîkului. Demiurgul-poet procedează la o recuperare magică (de astă dată prin magie solară) a viziunii poetice. Tonul de solemnă incantație predomină :

„Isarlîk, inima mea,
Dată-n alb, ca o raia
Într-o zi cu var și ciumă,
Cuib de piatră și legumă
— Raiul meu, rămîi așa !

Fii un tîrg temut, hilar
Și balcan-peninsular...

La fundul mării de aer
Toarce gîtul, ca un caier,
În patrusprezece furci,
La raiele ;
rar la turci !
Beată, într-un singur vin :
Hazul Hogii Nastratin."

O vagă autopersiflare se constată totuși în această invocație, corelată cu pseudo-intenția localizării. Ea derivă din aspectul ludic al viziunii poetice. Lumea turcă reprezintă spațiul cel mai propice pentru înțelegerea unității conjugate a celor două ordini : imanentă și transcendentă. Acest paradis artificial trebuie „oprit" într-o reprezentare fenomenală : acceptarea efemerului este efectul depășirii prin cunoaștere. Sensibilul este afirmat *după* cunoaștere, mod de a se spune că spiritualul nu se poate realiza în afara *umanului*. Întîi trebuie *manifestat* în act umanul, pentru a putea fi recuperat în spirit. Ipostazele lirismului hermetic *(Riga Crypto, După melci, Oul dogmatic)* refuză „făcutul", desigur la modul ideal, revendicînd starea abstractă a increatului. (Imaginea increatului e „vizitată" numai ca *modalitate de cunoaștere*, ca idee — nu putem spune că poetul aspiră concret către neființă — poetica sa fiind total opusă unei asemenea opțiuni !). Aici, în Isarlîk, umanul nu mai duce la efecte maligne (ca în *Riga Crypto și lapona Enigel*), ci se împlinește ca unică aventură a Ființei. Reconsiderarea umanului e solară. Barbu alege contrastul de „var" și „ciumă" al unui Isarlîk ideal („Var"=puritate, sterilizare ; — și melcul se izolează printr-un „zid de var", iar „oul" înoată „în subțire var" ; „ciumă"=mustire, putrefacție, alterare a carnalului, maculare morală). Cu cît este mai ambiguă, mai plină de culori tari, cu cît este mai *materială* (în înțelesul unei vitalități debordante) această lume turcă, cu atît mai mult se arată capabilă de o puritate ingenuă, nealterată de nici un rafinament metafizic inutil, iar contopirea ei ekstatică apare mai profundă. De aceea, în „tîrgul hilar", aflat cumva în afara turcimii propriu-zise, trebuie restabilită legea morală prin pedeapsa exemplară a tăierii capului, „la raiele, rar la turci" (în prima formă, mai explicită, există : „La raiele, *nu* la turci"). Este aici și o negare a dogmei creștine care, propovăduind iertarea, admite păcatul. „Justițiara turcime", prin pedepsirea nestrămutată, exclude posibilitatea făptuirii răului. (Desigur, totul într-un plan de referință absolut !).

În ingenuitatea și candoarea sufletească a acestei lumi, se relevă umorul purificator („Beată, într-un singur vin : / Hazul Hogii Nastratin"), revendicîndu-și imaginea „hîtră", balcanică, a inițiatorului. Umorul rezidă însă într-o atitudine filosofică față de latura efemeră a existenței. Este acceptarea *datului efemer* inevitabil. Acesta nu poate fi depășit decît prin *consumare* plenară, nesofisticată de nici o asceză. Asceza este *a-umană*, ca și trăirea dionysiacă, gregară, corespunzătoare primei experiențe poetice a lui Ion Barbu. Sub pitorescul oriental se percepe, genuină, o inițiere gravă, degradată de plebe în spectacolul bufon. Astfel, Hogea apare în ochii mirați ai mulțimii ca un „pamblicar", alchimist dibaci care face minuni :

„Cólo, cu doniți in spate,
Asinii de la cetate,
Gîzii, printre fete mari,
Simigii și gogoșari,
Guri cască cînd Nastratin

La jar alb topește in,

Vinde-în leasă de copoi
Căței iuți de usturoi,

Joacă, și-în cazane sună
Cînd cadîna curge-în lună".

Nastratin își bate joc aici, prin „pildele" sale, de improprietatea limbajului — „topește inul la jar alb" (cînd, de fapt, se „topește" în apă), vinde „căței iuți de usturoi" legați în „leasă" de cîini — pentru a sublinia tenta de calambur absurd, existentă în *literalitatea limbajului ;* neputincios, prin urmare, limbajul, de a revela esența lucrurilor, deoarece nu rezistă unei interpretări la propriu, ci numai la figurat. Într-o formă bufă, gesturile năstrușnice ale lui Nastratin ascund un tîlc mai adînc decît simpla provocare a hazului. Un sacerdoțiu grav, cu sensuri precise cîndva, a devenit acum doar pretext de

ilaritate. „Inițierea" se întîmplă într-un cadru amorf, nediferențiat, bufonesc de aici lipsa oricărui efect : totul se reduce aparent la manevrarea cîtorva elemente cu substrat ocult — „topirea" inului, invertirea în concret a actului de schimb, de „vindere", — care sînt operațiuni de natură spirituală ; acestea introduc misterul transpunerii lumii în regim simbolic. În prima variantă acest episod era ceva mai explicit :

„Cască guri cînd Nastratin
Zvîntă cu o iască in,
Varsă lapte de copoi
La căței de usturoi
Ori cu iarbă se-ncunună
Cînd cadîna e la lună".

Toate acțiunile mimate aici tindeau spre potolirea dionysiacului. După configurarea spațiului liric, după invocarea magică (pentru fenomenalizare), s-a trecut la trasarea unor repere spirituale, deduse din presupusul act inițiatic, practicat în joacă de Hogea Nastratin. Ceea ce se urmărește, însă, este stabilirea unui echilibru armonios între atributele trăirii și zona abstractă a spiritului. Momentele poetice se pot grupa astfel : evocare (fizică) — invocație (în scopul împlinirii) ; din nou evocare (de astă dată simbolică) și urmează ultima invocație, de o gratuitate elevată. Prin Poezie (*invocația* constituie o cale de inițiere mai directă), iată-ne ajunși la magie :

„Deschideți-vă, porți mari !
Marfă-aduc, pe doi măgari,
Ca să vînd acelor case
Pulberi, de pe lună rase,
Și-alte poleieli frumoase ;
Pietre ca apa de grele,
Ce fireturi, ce inele,
Opinci pentru hagealîc
— Deschide-te, Isarlîk !"

Anihilînd orice antagonism posibil și armonizînd contururile, poetul conferă aura poetică cetății, ridicînd-o în transcendent. El procedează orfic. Ca și în *Selim,* însă într-o ipostază mai evoluată, delectează instituind acele lumi poliedrale, instauratoare de viziuni paradisiace. Prin Poezie, cetatea se rupe de contingent, devenind un posibil *model etic și estetic.* În acest paradis nedivulgat, poetul se vrea hypostaziat ca un increat („mugur"), ilustrîndu-se din nou *starea potențială* a acestei lumi paradisiace și nu realizarea ei în act. Ar fi chiar gestul de sacrificiu inițiatic al lui Orfeu (ca și al lui Hogea Nastratin) :

„Să-ți fiu printre foi un mugur.
S-aud multe, să mă bucur
La răstimpuri, cînd Kemal,
Pe Bosfor, la celalt mal,
Din zecime, în zecime,
Taie-n Asia grecime."

Modul potențial, sub care ni se relevă adiționarea la spațiul oriental, pune toată această viziune sub semnul nostalgicei *aspirații.* Negarea Helladei dionysiace cere instaurarea unei izolări complete de contingent. Pitorescul mirific al solarei Isarlîk calmează zbuciumul dionysiac, tipic occidental. (Acest zbucium există încă, dar este autopersiflat în mod conștient, în actele bufe ale lui Nastratin.) Orientul e contemplativ și pasiv, Occidentul — *participativ* în sens titanian. O concepție inițiatică înfrigurată de Absolut face posibilă asimilarea acestei dichotomii într-o viziune unitară. Retras în sine, într-o autocontemplație liniștitoare, vindecat de orice tentație a realului, poetul dă cu tifla, într-un rîs cathartic, lumii fenomenale :

„Cînd noi, a Turchiei floare,
Într-o slavă stătătoare

Dăm cu sîc
Din Isarlik !"

Izbăvirea s-a petrecut, „înfăptuita liniște El Gahel" închizînd ciclul inițiatic al poetului. Resorbția în ideea pură e definitivă. Rămîne de căutat presupusul tradiționalism. Orientul constituie calea redescoperirii umanului. Dacă în etapa nietzscheeană avem de a face cu o simulare exterioară a trăirii senzoriale, acum poetul își dezvăluie voluntar înzestrarea orfică. Ekstaza apare ca o iluminare *interioară.* Bucuria are un singur sens : poetul exaltă viața, dincolo de orice altă valoare culturală. Viața apare ca valoarea supremă, de aici opțiunea pentru „lumea lui Anton Pann". G. Călinescu a intuit bine sustragerea din balcanismul stereotip a obiectului unui asemenea lirism : „Obiectul este deci nu fața concretă a lumii balcanice, ci schema ei ideală, adică o simplă ipostază morală, replică a Greciei alexandrine din faza primelor compuneri, de unde lipsa de istoricitate și de concretețe geografică, Isarlîk fiind realizarea atemporală, aproape fabuloasă, a ideii de permanență, o formă etnică închisă, nemișcată, într-un cuvînt absolută, care cu monotonia ideii pure, plutește deasupra formelor istorice, alterate, într-o legănare perpetuă" (*Sub zodia altei poezii,* „Vremea", an. III, nr. 118 și 119, 19 iunie și 26 iunie 1930). Prin această ultimă poartă a poeziei barbiene, ni se deschide perspectiva celor mai profunde reverii umane. Poetul regăsește „perfecțiunile poliedrale" (platoniciene) în aburul de vis al unei lumi plenare, descoperite pe baza „memoriei afective" ca și la Proust.

DOMNIȘOARA HUS

Izbăvirea prin Moarte, ca *supremă inițiere,* iată treapta cathartică la care invită această poemă. Existenței efemere (supusă ciclului vital inexorabil) nici nu i se poate oferi o șansă mai *umană.* Încorsetat în armura trupului, sufletul eliberat din materie se poate ridica spre aștri, purificîndu-se prin „exhaușiune", cum spune poetul despre personajele lui Mateiu Caragiale.

O aplecare mai gravă asupra Ființei nu mai întîlnim în lirica lui Ion Barbu. Epicul este aici aparent, toate

ipostazele transcrise fiind recuperări lirice pure, pe baza „memoriei înfiorate". *Domnișoara Hus* este cea mai gravă „meditație asupra ticluirii și aventurii Ființei" din poezia barbiană. Se sondează tragica sublimare a corporalului în transcendent prin dorința euthanasică, inițiindu-se asupra modului cum „natura biologică se substituie naturii planetare". Dorința de extincție a Domnișoarei Hus este o aspirație pură spre *reintegrarea* prin moarte. Aceasta se include aceluiași orfism solar (în Soare cuprinzîndu-se, egale, Viața și Moartea), bucuria eliberatoare fiind opusă anxietății de tip occidental. Deși are nume germanic, deși e scrisă (sau tocmai de aceea) * în ținuturile occidentale, *Domnișoara Hus* este o ipostază solară a Morții (una din temele fundamentale ale etapei de inspirație orientală). „Nu folclorul este punctul de plecare al cicilului *Domnișoara Hus*, ci un ceremonial magic, de astă dată obiectiv, o vrăjitorie cu psalmodii conjuratorii foarte pitorești la suprafață, dar care se ridică încetul cu încetul spre un fior astral, spre un misticism theurgic, în sfîrșit, spre un sens al lumii privit din infinitul firmamentului, legat de fenomenalitatea noastră prin fluxuri astrale" (G. Călinescu). Parcurgerea vămilor pătimirii existențiale de către prea „iubeața" Domnișoară Hus (în „această Vale") este o încercare esențială pentru ridicarea spre puritate. Înainte de izbăvirea definitivă prin recăpătarea destinului astral, e necesară o fază de purgatoriu pentru depășirea *infernului* dionysiac. Inocența sufletului, degradată în erotismul stihial al tinereții, se reface, dezghiocîndu-se de mizeria senilă a existenței, prelungite ca o pedeapsă, prin reamintirea vîrstei feciorelnice, convertită în magia săvîrșită în final.

Magia e o cale de mediere între imanent și transcendent. În ipostaza unei vitalități debordante, Domnișoara Hus atinge absolutul prin trăirea dionysiacă (Dansul și

* Într-o scrisoare către Rosetti, I. Barbu reconstituie durata interioară în care a scris *Domnișora Hus* : „(Göttingen), 26.VII. 1938. Iubite Rosetti, în acest local de dans, într-o pădurice din jurul Göttingenului, acum 17 ani, am scris *Domnișoara Hus*, chinuit de nostalgie. Nu mai regăsesc însă sufletul de atunci..." (Al. Rosetti, *Cartea albă*, 1968.)

Dragostea), iar cînd această etapă a Ființei s-a consumat, recurge la un procedeu magic (Descîntecul). Cele două ipostaze confirmă diferit împlinirea completei umanități a personajului. Numai că, așa cum afirmă și Vianu, o ipostază stă sub semnul *grotescului*, iar cealaltă constituie prilejul unei grandioase *ascensiuni astrale*. Ceea ce este efemer se purifică prin moartea-nuntă, invocată în „descîntecul de fetie". Apoteoza *reintegrării arhetipale* nu i se refuză corpului exorcizat ; moartea devine suprema cale „mîntuitoare" și ultima inițiere dată Omului.

Dar să ne oprim asupra fiecărei secvențe lirice a ciclului *Domnișoara Hus*. În secvența inițială, *Ceas de ceară*, se pregătește atmosfera magică, evocîndu-se „ceasul rău", materializat într-un duh misterios și malign :

„Cheagul alb, lăsat din seară,
Dintre limpezimi crescut,
Cu aripa ca un scut
Abia dus la subțioară,
Cel cu plisc întors de ceară roșie,
Încovrigat,

Peste inimi
Către seară
Atîrnat :
Chipul coabe,
S-a-îmbuibat în seara grasă
Ca-într-o baniță cu boabe
Și-a sburat.

S-a-îmbuibat
Și s-a dus
Ceasul rău,
Ceasul tău, Domniță Hus !"

În acest „prolog", se petrece „creșterea" „chipului coabe", materializarea personajului ca produs oniric, „îmbuibat în seara grasă". E vorba de a opri vîrtejul trecerii în imaginea reactualizată a unui „ceas" inconsistent. Tonul de invocație, precum și termenii cu substrat ma-

gic sînt împrumutați din descîntecele populare. Dar în atmosfera demoniacă a acestui prim cadru, nu deslușim deloc chemarea astrală din finalul poemei. La fel ca în spațiul folcloric, „ceasul rău" e un moment dilematic. Pentru „Domnița Hus", acest ceas care a trecut însemna voluptatea carnală, „îmbuibarea" simțurilor pînă la frenezie. Trăirea frenetică, topirea voluptuoasă a ființei sînt însă la ea sincere, *umane*. Absența oricărei virtuți, des-frînarea pasiunilor ilustrează natura dionysiacă a personajului, afirmată în dansul orgiastic (vezi *Panteism* și *Dionisiacă*) : „Ea danța / Acaná / Cu muscalii și cu turcii : // Pași agale / Cu pașale / Pași bătuți / Cu arnăuți. / Sprinteni, spornici, / Cu polcovnici / De tot sprinteni / De tot sus / De strigau, pierduți, ibovnici : // — Ișalá, Domniță Hus !" Această „prezentare" a „dansatoarei", din a doua secvență, pare să reprezinte o justificare ; trăirea naturală în firescul simțurilor, fără inutile complicații metafizice, fără nici o anxietate în fața „ceasului rău", inexorabil pîndind. După o astfel de trăire euforică, identificată în dansul erotic al Domniței Hus, tînjește nostalgic poetul însuși. Se poate spune că Domnișoara Hus este chiar o întruchipare a eului poetic, ca entitate umană generalizatoare. Cu nesofisticată duioșie, poetul retrăiește „Hysteria" tinereții, după cum reiese din scrisoarea către Rosetti citată mai înainte.

Urmează treapta *Vaduri și alaiuri*, prin care, din ceasul de slavă (dionysiacă), Domnița Hus alunecă în trecere, în alterarea care-i „coclește" trupul, surpîndu-l în eroziunea inevitabilă. Totul se petrece sub „mîna verde" a Soarelui („către Apus"), ce prezidează viața ca și moartea :

„Și la drum, pe uliți mici,
Lîngă gropi, printre căsoaie,
Cînd prin ghimpi, cînd prin urzici,
Iederă de zdrențe, soaie,

Mînă tot către Apus !
El te schimbă-în humă verde
El milos de lin și-a pus

Mîna-i verde
Să-ți desmierde
Și grumajii tăi umflați
(Ce șerpi tari, cocliți de bale,
Mai cocliți ca șerpii frați
Din fîntîni municipale)
Și picioarele în coji,
Numai noduri, numai dîre,
Unde ani și ger, răboj
Încrustară : cu satîre !"

Cu o adîncă și sinceră compasiune umană e descris chipul brăzdat de ravagiile „trecerii" al Domnișoarei Hus, care așa cum sugerează poetul, pare a fi o evocare tulburătoare a unei ființe autentice : „Așa, în Cișmigiul de acum nouă ani, se putea vedea o schimnică întunecată înșirînd pe patru bănci la rînd o stranie tarabă de smochine. Hula copiilor n-o turbura din treabă. Vederea mea însă o scotea din minți. Ulcele cu blesteme săreau după mine «făcînd să se cutremure inima cea mai păgînă». Această întîie întîlnire cu Destinul meu Cometar, nu mi-e îngăduit s-o uit. Dar ușurința în cîntărirea acelei vestiri a fost mare. Mi s-a spus — sau eu am botezat-o astfel — că poartă un nume ca... Domnișoara Hus ; că noroiul ei galben și soaia erau de prin cerșeli și popasuri la fîntînile nămoloase ale drumurilor ; — cînd numele ei necesar ca o lege a minții, nu putea fi decît al Penei Corcodușa ; cînd petele ei picaseră din ceara de creștet sau curseseră din copăile morților. Într-un singur punct schița Domnișoarei Hus concordă cu plăsmuirea Penei. Amîndouă, se pare, au dănțuit în veacuri diferite : săltăreț, pierdut sau lunatic cu cavaleri-guarzi muscali, ori rotunde pașale." * La fel, „în forma ei dintîi, Dra. Hus trăia în simbioză cu o altă nebună din Cîmpulung", al cărei nume, poetul spune că l-a „strecurat" fără să-și dea seama în „refrenul Buhuhu al descîntecului" **.

---

* *Răsăritul Crailor*", „Ultima oră", 103, 1 mai 1929.

** „Din corespondența lui Ion Barbu cu Tudor Vianu", „Viața Românească", 1, 1967.

„Cuvintele de îmbărbătare" din a patra secvență pornesc din planul terestru pentru o aureolare cosmică a palpitului uman. Bătrînei curtezane, degradată în cerșetoare (umilirea maximă a condiției umane) i se cuvin cuvinte de mîngiiere. Situația este liminară ; omul aflat înaintea morții își recapătă candoarea infantilă și în această ipostază i se relevă din nou „Cerul" cu toată frumusețea majestuoasă și atracția lui de neînvins. Revelația destinului astral — aceasta este „îmbărbătarea" adusă umanității, purificate prin suferință :

„— Și tu plîngi că Cel-de-sus
N-are grijă de sărace,
Că ți-e trupul frînt, răpus :
Nu e nimeni să-l îmbrace,

Lacrimi mari îți prind de gît
Lungi zorzoane de nebună.
Lasă, nu mai plînge-atît,
Șterge-ți ochii, te îmbună,

Uite colo : stele ies
Ca vărsatul și pojarul
În răsad aprins și des
Înțesat e Pălimarul ;

Uite, cerul a mișcat
Plecăciuni îți face ție.
Fruntea Cerul ți-a-închinat
Ametit, ca de beție ;

Cercuiții — ochii tăi —
Gem ca pietre-în tăvăluge !
Pe cînd guri de gol, în Văi
Înstelate, sus, îi suge."

După această exorcizare, odată cu „aurul netemporal", se atinge momentul evaziunii eliberatoare prin figurarea unei ascensiuni uraniene. Viziunea, concentrat eminesciană, începe printr-o invocație pură : „Hăt la cel / Vînăt

cer / Împăcat la sori de ger, / Unde visul lumii ninge, / Unde sparge și se stinge, / Sub tîrzii vegheri de smalț, / Orice salt îndrăznit : // Falsă minge / Ori sec fulger / De hanger / Repezit ; // — Prin Tîrziu și Înalt / — În plictisul și căscatul lung al rîpelor de smalț." Dematerializarea se face deci într-o deplină transparență, prin levitație ușoară. Sufletul numai, împăcat cu sine (în afara oricărui „salt îndrăznit"), poate să voiajeze ancorînd în „rîpele de smalt", stagnate în „plictisul" încreatului. El străbate eterul, ajungînd în „Înalt" (sediul esențelor platoniciene) și poposește în „Tîrziu", adică în timpul plotinian. Prin aceasta el se reîntoarce în patria sa divină. Dar viziunea astrală continuă prin sborul augural pe firmamentul „clătinat" de magia „Țiganului Aurar" :

„Hai în sbor de șoarec sur,
La ăl ciur
Des și rar
Clătinat la rîul nopții
De Țiganul Aurar,
Ciuruitul prapur sur
Ce-în azur străvechi întinge
Ingălatul de azur :
Rupta lumilor meninge !"

Asemenea ascensiune cosmică mai întîlnim în *Cînd va veni declinul*, și acolo tot cu valoare cathartică. Vocația uraniană a lui Eminescu se sublimează la Ion Barbu într-o reprezentare mai directă, „opiacee", derivată din concepția modernă asupra spațiului sideral.

Tot acest fast „netemporal" anunță nunta cu „ibovnicul uituc", chemat prin „mosor". În afara oricărei malignități, „descîntecul spart de fetie" al Domnișoarei Hus îi redă puritatea virginală, făcînd posibilă aventura ei nupțială. „Hăituit de Miaza Noapte", ibovnicul-strigoi se reîntoarce. Resorbția spirituală s-a împlinit. Recuperarea „ceasului pierdut" al trăirii dionysiace, trecerea acestuia în „aur netemporal" se fac prin magia amintirii. Pumnul „dus mosor" la gură, pentru resuscitarea ciclului trăit, îndepărtat deja, trecut prin toate semnele zodiacale, are

rostul de a provoca reveria magică. Reîntoarcerea logodnicului astral echivalează cu metamorfozarea pseudo-umană (în sensul magiei negre) a unui astru, invers ca în „Luceafărul". Ca și Hyperion, acesta îmbracă o imagine a absenței ; metamorfozarea magică tulbură ciclul cosmic în ambele poeme. Dar recuperarea nu e în plan uman (apariția „strigoiului" face spaimă, ca și apariția lui Hyperion în ipostazele provocate de visul Cătălinei), ci numai în plan spiritual ; actul magic are un efect neconsolator pentru aspirația umană concretă. Percepția elementului magic, ca modalitate de reintegrare cosmică, presupune ca punct de referință o viziune originară a lumii. Domnișoara Hus săvîrșește un ritual magic, implicit demonologic, pentru a-și salva ființa spirituală. Calea aleasă pentru „mîntuire" — prea voluntară — devine un adevărat hybris. Păgînismul funciar al dionysiacului Ion Barbu iese la iveală mereu. Umilitatea Domnișoarei Hus este una acceptată conștient și nu o pedeapsă pentru păcatul presupus în trăirea frenetică. În esență, trăirea frenetică nu e un păcat — dimpotrivă, aceasta va fi acceptată ca singura posibilitate de „mîntuire" în plan absolut —, ci chiar baza necesară a reveriei ulterioare, căci magia re-amintirii nu ar fi posibilă fără intensitatea acestei trăiri. Magia este riguroasă și secretă, precum gestul creator prim ; prin aceasta individul își recapătă puterea demiurgică, pierdută prin decăderea în ciclic și temporar. Făptuind-o, Domnișoara Hus părăsește avatarurile bachantei și se reîntoarce la atributele Marii Zeițe.

CÎNTEC DE RUȘINE

Tot o funcție cathartică, dar de altă natură, se urmărește și în „cîntecul de rușine". Descărcarea de concret este, de astă dată, de o frustețe puternică, pînă la pragul admis. Doar tenta *ludică,* conferită ritualului de bocire, salvează textul, dîndu-i o valoare inițiatică, într-o ordine degradată desigur, similară cu aceea din *Răsturnica* — aceasta, însă, într-un plan mai înalt, tragic.

Tema fundamentală a morții nu mai este tratată solemn, ci pe un ton buf, caricat pînă la grotesc. Aplicarea „legii morale" se face aici în mod brutal. Față de Domnișoara Hus, care se salvează prin suferință, („expiatorie"), „pezevenghea" este sancționată prin *tăierea capului,* ilustrîndu-se astfel ce înseamnă „dreapta, justițiara turcime". Prin drastica pedeapsă se instituie *teroarea* exemplară ca formă restrictivă împotriva Occidentului. Legea islamică este, din acest punct de vedere, superioară redempțiunii creștine ; lăsînd deschisă posibilitatea absolvirii prin *căință,* creștinismul acceptă perpetuarea faptei. Pedepsind cu cruzime absolută, islamismul îndepărtează tentația răului. Înrobită plăcerilor trupului pînă la dezmăț, „pezevenghea" nu poate fi „mîntuită" decît prin tăierea capului, adică prin curmarea ciclului biologic. Pedepsirea o transportă astfel direct din imanent în transcendent, restabilind echilibrul perturbat prin trăirea excesivă. Fapta justițiară va fi evocată expresionist (de fapt, naturalist) prin imaginea înfricoșătoare a „gîtului retezat" :

„La Zurnur, pe Ikdar-Enghe,
Git bătrîn de pezevenghe
Sîngeră pe lemn, de-a latu',
Cum l-a retezat gealatu'.
La nod rece, răzbuzat,
Zace gîtul retezat...
— Să nu-l vezi pe înserat
Cînd te bate
Duh din spate,
Duhul verii necurat
Că vis lung, ursuz te fură :
Apă stinsă, rîu de sgură,
Și-în pustia care cură
Singur gîtul, cît o gură
Uriașă
Căpcăună..."

O înfiorare ambiguă furnică pe cel ce asistă la spectacolul de un grotesc macabru, înfăptuit prin gestul vio-

lent al tăierii capului ; numai o asemenea *violență obscenă* poate înfrîna degradarea definitivă a ființei. Se poate observa, însă, o undă de tristețe ascunsă în zicerea „țiganului turcit", în al cărui refren de rușine („Hananîma mù"), repetat cu năduf după fiecare fragment epic, transpare latent o melancolie vinovată, tînjind după această lume plină de plăceri deșănțate :

„— Și-înainte nu mai știu !
Pezevenghe, chip hazliu,
Stai, că-ți vin tot mustiriu,
Pezevenghe, psichi-mu,
Lasă-mă să dorm de-acu'.

Miul biul giu
Miul biure doldù
— Hananîma mù".

IN MEMORIAM

Poezia apare în „Contimporanul" (nr. 50—51, 30 noiembrie—30 decembrie 1924), sub titlul *De sufletul lui Fox* despre care se specifică în continuare că murise „de turbare mută la 26 august 1921". O notă a autorului mai adaugă că e vorba de niște „stihuri pentru pomenirea unui cîine cu numele nemțesc, e drept (dăruit autorului de un prieten frînc). Crescut însă la Isarlîk". Lirismul lui Ion Barbu se îmbogățește aici cu dimensiunea duioșiei și compasiunii pentru ființele necuvîntătoare. Poetul descoperă brusc coordonata candorii, a purității nesofisticate, prin raportarea la evenimentul morții unui cîine. În această piesă antologică se captează o stare aurorală de candori euforice, specifice unor reverii infantile :

„Primăvară belalie,
Insomnii de echinox,
Dimineți, lăsați să vie
Cum venea, băiatul Fox :

Capul, cafeniu pătat,
Cu miros de dimineață,
De zăvozii mari din piață
În trei locuri sîngerat,
Îl lipește de macat,
Ochii-întoarce, a mirare,
Din piept mare :
Ce lătrat !

Pomi golași și zori de roșuri !
(E aprilie, nu mai)
Forfota de fulgi pe coșuri,
În cuib fraged : *Cir-li-lai*
— Fox al meu, îți place, hai ?

Cir-li-lai, cir-li-lai,
Precum stropi de apă rece
În copaie cînd te lai ;
Vir-o-con-go-eo-lig,
Oase-închise-afară-în-frig
Lir-liu-gean, lir-liu-gean,
Ca trei pietre date dura
Pe dulci lespezi de mărgean."

Ceea ce funcționează perfect, în acest poem, este *tonul muzical* prin care se materializează o *stare lirică* ; poetul inventează un limbaj familiar (bazat pe o oralitate elaborată) recurgînd la invocații monorime, repetiții, aliterații, sonorități onomatopeice și construcții fonice extrem de sugestive. *Reveria afectivă* face ca totul să devină palpabil într-o reverberație proaspătă de culori și sunete despre care vorbește și Tudor Vianu : „Farmecul pur și frigid al dimineții găsește pentru a se exprima un limbaj de sonorități onomatopeice și magice pentru care nu există nici o analogie în literatură. Dulcile și melodioasele silabe trec din sunetele naturii în graiul poetului, care începe a vorbi cu adevărat în limba păsărilor și a apei. Cît despre întreaga intuiție a naturii animale din *In memoriam*, ea nu suferă comparația decît cu unele pagini

închinate iubirii ciinelui în *Cartea cu jucării* a lui Tudor Arghezi." Realizînd *sonor* impresia concretă de candoare, Ion Barbu se ridică la o *virtuozitate fonică* extraordinară, aproape unică în poezia noastră.

/ *DIN CEAS, DEDUS...* /

De ce doar „jocul secund" ? Iată întrebarea pe care ar trebui să ne-o punem înainte de a începe analiza acestei ultime „ars poetica". Ion Barbu a *compus* poezia „Din ceas, dedus..." înaintea apariției volumului *Joc secund,* cu două-trei luni numai, ceea ce conduce la ideea că poetul și-a gîndit *structural* cartea, pînă în ultimul moment, subordonînd tot materialul poetic „unui anumit efect, al întregului" *. Volumul *Joc secund* era anunțat încă din noiembrie 1929, iar apariția sa se poate stabili cam în jurul datei de 1 ianuarie 1930. „Din ceas, dedus..." apare în volum la pagina 28 ca inedită, cu indicația la „indexul cronologic" că poezia a fost „compusă în toamna lui 1929". Deci, gîndindu-și debutul editorial, Ion Barbu își fixa *structura lirică* definitivă printr-o poezie „făcută", care să sintetizeze poetica sa singulară. Traversînd o experiență lirică complexă, sondînd în adîncime, capacitatea actului poetic de a fi „mîntuitoare", poetul închină, în final, unei concepții hermetice îndelung elaborate. Poetica aceasta este deja o abdicare prin doza speculativă pe care o conține. Inspirația extatică plotiniană este abandonată în favoarea operației intelectuale reci. Greutatea descifrării filologice a poeziei devine auxiliară, mai importantă fiind semnificația ei, ca o concluzie definitivă asupra actului poetic barbian. Expresia abstractă (cu excepția ultimelor două versuri), silogistică, sub care apare înfățișată gîndirea poetică de aici, divulgă secătuirea filonului poetic. Poemele ce vor urma vor fi lespezile de cristal pur, întîmplător rămase după înălțarea templului. Se pot recunoaște, dar pot fi lăsate deoparte, fără a știrbi structura întregului. Chiar poezia *Din ceas, dedus...* putea

* Vezi „Index-ul cronologic" de la sfîrșitul volumului *Joc secund.*

lipsi, întrucît constructorul și-a dărîmat schelele și modelele, ocultînd secretul Operei sale. Ion Barbu ne dă, însă, cheia lirismului său, deși această cheie, după cum constatăm din analizele de pînă acum, nu descuie nici o ușă. Dimpotrivă, închide și ultima cale de acces. (Căci principala *orientare* asupra lirismului barbian este dată de așezarea pe cicluri a poemelor, iar nu de „Indexul cronologic").

Poezia este deci un „joc secund". Să vedem cum. Toți exegeții au interpretat-o satisfăcător, pornind de la obscuritatea la care predispune, și nu de la hermetismul ei *. (Sensul univoc al mesajului !) Variantele prezentate în ultima ediție, dau posibilitatea unei mai mari clarificări a simbolurilor. Interpretarea clasică este cea călinesciană : „Poezia (adîncul acestei calme creste) este o ieșire (dedus) din contingent (din ceas) în pură gratuitate (mîntuit azur), joc secund, ca imagine a cirezii în apă. E un nadir latent, o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieții prin retorsiune. ** Dacă interpretarea lui Călinescu nu poate fi depășită ușor, ea poate fi dezvoltată. E destul să schimbăm semnificațiile „calmei creste" și să căutăm sensul adevărat al „jocului secund" în perspectiva neoplatonicienilor.

Se pare că poetul Ion Barbu (dublat de matematicianul genial) poseda viziunea detașării din contingent, prin contemplația din afară a globului planetar, viziune cucerită pe cale interioară. Procesul e unul de sublimare spirituală :

„Din ceas, dedus adîncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mîntuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur."

Concentrarea de aici nu trebuie să ne sperie, actul poetic fiind similar cu cel geometric. Ieșirea din cara-

* O singură excepție face C. Dumitru (*Joc terț — joc secund*, Secolul XX, 12, 1967), cum am referit și în „Barbiana".

** G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*", 1941.

pacea simțurilor se realiza pe calea științei, în sensul dat acesteia de antici, în școlile filosofice din Atena și Alexandria. Spiritul eliberat din temporal („din ceas") contemplă „calma creastă" a Ovalului planetar (văzut în „Încheiere" ca „inegală creastă, sulițată cegă") realizînd un act de cunoaștere poetică. Actul acesta se petrece într-o durată „dedusă" „din ceas", adică în ipostaza *statică*, oprită din ciclu și răsfrîntă în sine („intrată prin oglindă în mîntuit azur"). Operația poetică presupune *esențializarea* și spiritualizarea maximă. Oglinda reduce corpurile la o imagine hieratică, dematerializată. „Mîntuitul azur" poate fi tocmai momentul propice transcenderii, cînd materialitatea amorfă („cirezile agresate") este refractată („înecată"), deci negată ca desfășurare spațială și redusă la o imagine spirituală („reluată mîntuită" — în altă variantă a textului). Această *refracție* în „grupurile apei" (în interiorul noțiunii *grup* se percep operații de mutabilitate, înmulțire și asociativitate care nu contrazic principiul „identității") va constitui actul poetic care este un „joc secund", „mai pur". Că actul de cunoaștere poetică presupune o contemplare detașată (prin retragerea din durata curentă, în spirit) a ordinii terestre, ni se relevă mai explicit în cele două variante ale acestei strofe :

(I) „Din văi părute, cerul dedus acestei Fețe :
S-o prindă mîntuită, într-un reluat azur,
Un ceas invers să lege, gătita-i frumusețe
Trecînd în scrin de ape un joc secund, mai pur."

(II) „Un cer dedus văzduhul acestei calme creste
Reluată mîntuită într-un sperat azur
Legînd pe înecarea ciredelor agreste
În grupurile apei, un joc secund, mai pur."

Fața de care „joc" este „mai pur" jocul secund ? Am văzut din prima strofă cum se poate face desprinderea din plan a subiectului creator (poetul) pentru a-și contempla, *în clipă*, eternitatea. După Platon, în ordinea Creației, *jocul prim* aparține Demiurgului. Acest joc ar

corespunde etapei arhetipale a increatului Cosmic, *(Oul dogmatic)* fiind *actul de creație cel mai pur posibil*. În ordine imediată ar urma *manifestarea în act* a Creației realizată de Meșteșugar. Meșteșugarul ar fi un fel de intermediar ce face să coabiteze „numenul" în „lumen". (În limbajul blagian — o „diferențială divină"). El s-a făcut pe sine și a modelat universul. După Platon și Hermes Trismegistul *(Corpus Hermeticum)*, Meșteșugarul este Soarele. Treptele stabilite sînt : jocul prim (al Demiurgului) ; jocul secund (al Meșteșugarului-Soare) și jocul terț (al Poetului). (După cum se observă, urmăm sugestiile din articolul lui C. Dumitru.) Ideea pură (prima treaptă) se transpune senzorial în lumea fenomenală (a doua treaptă) și aceasta este reluată de artist (a treia treaptă). Deci, în ordinea Creației, arta participă abia în al treilea grad. Meșteșugarul este Creatorul după Unicul, nu numai în ordinea fenomenală, dar și în aceea esențială. El participă la *transcendența* lumii, ceea ce nu poate artistul care *imită* senzorialul. Prin „jocul terț" impur, transcenderea nu e posibilă. Platon admite însă și un alt fel de artist, căruia îi stă *„în putere"* să realizeze „jocul secund" al Meșteșugarului. Spre acest „joc secund", *„mai pur"*, față de impurul „joc terț" (copie a copiei !) tinde și poetul Ion Barbu. Acest lucru este posibil numai prin negarea simțurilor și instaurarea Intelectului. De la acest nivel, Poetul, abstrăgîndu-se din senzorial, *însumează* semnificațiile *numenale*, pierdute prin cădere :

„Nadir latent ! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi
Și cîntec iztovește : ascuns, cum numai marea,
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi."

El este un „nadir latent", fiindcă deține *în putere* posibilitatea creatoare a divinului Meșteșugar (Soarele), aflîndu-se opus, „față-n față" cu acesta, dacă suprapunem Soarele cu punctul zenital. Latența de „nadir" a Poetului ni-l configurează ca pe o entitate suficientă sieși, resorbită în Idee. Poetul ridică „însumarea de harfe resfirate",

adică strînge, căzînd „invers“ din nadir spre pămînt, lumina pierdută într-un fascicul convergent și *istovește* un cîntec orfic. (Mai clar : în eter harfele se resfiră și, pentru a le capta, poetul trebuie să se afle în ipostaza unui „nadir latent“, care prin „zbor invers“ le însumează). Preluînd o funcție hermetică, Poetul reface unitatea cosmogonică a universului și inițiază asupra originii divine, cum am putut vedea. El realizează *explicația orfică* a Pămîntului, deziderat comun și lui Mallarmé. Într-o metaforă mai concentrată, Ion Barbu reia muzica de sfere eminesciană, permutînd marea de stele în oceanul lichid ce-și plimbă aștrii (meduzele) sub „clopotele verzi“. Se petrece un fenomen de refracție muzicală. Ultima imagine, de pură inspirație, vrea să-l readucă pe poet din nou, din ipostaza intelectuală a lui Hermes, în aceea extatică a lui Orfeu. Împotriva voinței lui Ion Barbu, Poetul a rămas învingător pe terenul Poeziei.

UNITATEA ORFICĂ A LIRISMULUI

Pindar al timpului modern cum se vrea el însuși, I. Barbu reface *unitatea orfică* a lirismului într-o *construcție* originală, epuizînd *căile de aproximare* poetice și se regăsește „mintuit“ tot în abstracția semnului matematic de la care pornise. „Pot ajunge la cunoașterea mîntuitoare nu pe calea poeziei, interzisă mie și alor mei, dar pe calea rampantă a științei, pentru care mă simt în adevăr făcut.“ * *Aventura poetică* a lui Ion Barbu este o tentativă temerară de a părăsi cercul steril al Intelectului (Hermes) pentru o reevaluare orfică a destinului creator. Experiențele sufletului (căci Poezia se identifică, după Edgar Poe, sufletului total) nu-l mai satisfac, și, după peregrinări încununate cu lauri la Eleusis și Isarlîk, Ion Barbu redevine Hermes, întîi în poezie (faza hermetică este ultimul său avatar liric și nu aceea orientală, cum a *vrut* el să apară în structura gîndită atent a volumului *Joc secund*) și apoi se retrage definitiv sub cupola geometriei, reluîndu-și numele de geometru, Dan Barbilian. Poate fi aceasta o dovadă că Orfeii nu mai sînt necesari astăzi sau că creația poetică este un anacronism pentru timpul nostru ! În orice caz, înainte de a ajunge la această concluzie, Ion Barbu a luat fluierul lui Pan și a cîntat. Ce înseamnă cîntecul său ? În toate referințele despre poeți, Ion Barbu se scrutează pe sine, și o poetică precisă derivă (după cum am demonstrat în „Conceptul poetic“) din textele sale (în proză) inspirate

* „Fragment dintr-o scrisoare“, „Gazeta literară“, 31 august 1967.

și originale ca și actul poetic pur. A mai recapitula acum axiomele teoretice ar fi inutil, așa că vom încerca să-i străbatem rapid treptele lirismului pentru a ne pătrunde de unitatea orfică. Inițierea prin Poezie capătă, la poetul-geometru, o structură de inel, figurînd *unitatea ternară* a nunților necesare. Cunoașterea poetică presupune după Ion Barbu, trei trepte esențiale, corespunzătoare celor trei „cercuri de mister" (Venus, Mercur și Soarele). Acestea transcriu *treptele inițierii orfice* care unifică pe Dionysos cu Apollon într-o viziune extatică, solară. Orfeu este un inițiator, iar Barbu nu este nici el altceva decît un inițiator ce vrea să reveleze prin „figurație" un fond simbolic. Altfel, viziunea sa gnostică (bazată pe misterele originare) este mai apropiată de cunoașterea absolută (întemeiată pe simboluri). Un sîmbure de negație față de filosofia sistematică cunoscută se poate intui aici. Cifra e un simbol absolut în viziunea pitagoreică, dar nu mai puțin fundamental pentru cunoașterea poetică. Ion Barbu (nepreocupat aproape deloc de fundamentarea sistemelor filosofice contemporane) refuză silogismele filosofiei europene (a căror metodă de demonstrație recurge exclusiv la logica deductivă) care toate vin din negarea sau afirmarea lui Platon. Filosofia lui Platon este prima sinteză unitară a misterelor (hindice, egiptene, mesopotamiene, orfice). Acceptîndu-l pe Platon și cunoscînd bine misterele vechilor culturi, Ion Barbu se află cel mai aproape de sîmburele originar al filosofiilor, care *preiau* cunoașterea mitică originară și o deformează în concepte pragmatice. Reușind să identifice sursele esoterice folosite de Platon, poetul se dezinteresează de speculațiile modernilor, întrucît intuirea simbolurilor originare îi este suficientă. De aceea, viziunea poetică a lui Ion Barbu e mai hermetică decît aceea a lui Eminescu (și aceasta reperabilă prin Schopenhauer și budhism), necesitînd o altă inițiere. Interpretarea empirică, fără o cunoaștere a misterelor orfice (care sînt o sinteză a celorlalte), apare astfel falsificatoare. Mulți l-au catalogat pe Ion Barbu parnasian, hermetic, expresionist, clasicist, simbolist, rămînînd să i se spună și *romantic*. Romantismul se suprapune ca sferă ideală Poeziei în totalitate,

nefragmentînd-o, cum se întîmplă cu *ismele* mai recente. În fond, nu terminologia contează, ci a găsi un *nucleu interior*, un ax central al acestei experiențe singulare. Suportul interior al construcției sale poetice, credem că ar consta tocmai în *sondajul gnoseologic* realizat permanent, prin parcurgerea în unitate a celor trei trepte inițiatice. Aspirația de cunoaștere absolută este totuși fundamental romantică (percepînd romantismul în primul rînd ca pe o *stare de spirit* orientată în absolut, ce străbate toate timpurile). La modul lui Pindar, dar mai sceptic, întrucît cunoașterea originară s-a pierdut, Ion Barbu tratează concomitent despre macrocosm și lumea terestră, punînd cele două ordini conjugate într-un raport analogic. El încearcă să se „ridice la modul intelectual al Lirei", „instruind de lucrurile esențiale". Neputînd să apară înaintea concetățenilor săi, „ca poeții de altădată, cu lira în mînă și florile pe cap", întrucît credința oficiului august, îndeplinit, a dispărut, — cum spune el însuși — și-a „poleit versul cu cît mai multe sonorități". Pe lîngă „unitatea spirituală" a adăugat-o și pe aceea „fonetică". Ca și Ofreu, poetul este cel care „vindecă prin lumină". „Starea de geometrie și extaza" se obțin prin străbaterea „roatelor interioare", închise în „anul Geei". Dacă încercăm o desprindere din spațiul planetar, vom constata, urmînd poema *Ritmuri pentru nunțile necesare* că ascensiunea spre Punctul Solar traversează următoarea spirală : Pămînt—Venus—Mercur—Soarele. Deci contopirea ekstatică sub „dominația triumfală a Soarelui" cere traversarea prin roata lui Venus și a lui Mercur. Orbita noastră („anul Geei") ocolește „roatele interioare", întrucît osia lumii (Monos), trecînd prin originea Soare, rotește în jurul său, în ordine, următoarele cercuri : Mercur, Venus, Pămînt, roata Terrei fiind exterioară celorlalte. Invocația inițiatică se adresează lui Monos („axă unipolară în singur cer intelectual") în durata „nupțialei cunoașteri", absorbind „eteratele goluri" și dezvăluind ordinea nunților. Didacticismul august (ca și la Pindar) se străvede clar aici :

„Capăt al osiei lumii !
Ceas alb, concis al minunii,
Sună-mi trei
Clare chei
Certe, sub lucid eter
Pentru cercuri de mister !

An al Geei, închisoare,
Ocolește roatele interioare :
Roata Venerii
Inimii

Roata capului
Mercur
În topire, în azur,
Roata Soarelui.
Marelui".

Semnificația „astrologică" a acestei geometrii siderale (restrînsă aici numai la valorizarea barbiană), conține însăși modalitatea inițierii poetice a lui Ion Barbu. Din „închisoarea Geei" (damnarea la rămînerea în contingent) pînă în „cămara Soarelui" (contopirea extatică a Erosului și Intelectului) e parcurs tocmai drumul de la cunoașterea senzorială la ekstază, trecîndu-se prin erosul dionysiac (specific Occidentului) și prin sterilul Mercur (semn al lui Hermes, intelectul pur) : „Dincolo de tronul occidental, căzută pe mările Javei ; arînd oroarea Polului Sud, prin alaiul strident, străveziu, dens desăvîrșit al zidurilor universului — în rituala, totuși, indigență a faptului celui mai stingher, înscris în vidul unei butelii — buretoasa venerabila navă a Științei, forțează acest cer solidar." Căile erosului și ale științei (Intelectului) sînt negate pentru ieșirea din ciclu și temporal. „Sufletul Cercetat" al Poetului (Roderick Usher) verifică „insomnia concentric scuturată a Principiilor" cunoașterii.

Primul „Principiu" este cel *erotic*, pus sub semnul dionysiacei Venus. La toate popoarele, planeta Venus apare ca Mama iubirii, strălucirea ei impresionantă făcînd să fie personificată ca o femeie frumoasă.

La babilonieni era denumită Nin-dar-anna (Doamna cerurilor), la chinezi Frumoasa-Albă-Tai-Pe, la nordici Frumoasa Frigga, la greci Phosphoros („aducătoarea de lumină"). Într-o altă versiune, la babilonieni, plecîndu-se probabil de la faptul că Venus prezintă faze ca și Luna, apărea ca soră a Lunii, fiind numită Ishtar. Astrologic, Venus patronează viața erotică. La început, poetul s-a îndreptat către „tronul moalei Vineri" (*tronul* semnificînd momentul maxim al rotirii planetelor, cînd exaltarea erotică ajunge la paroxism), cu ardoare frenetică, în această ipostază, *starea de dinamism* (decurgînd din căldura afectelor) fiind precumpănitoare : „Înspre tronul moalei Vineri / Brusc, ca toți amanții tineri, / Am vibrat / Înflăcărat : / Vaporoasă / Rituală / O frumoasă / Massă / Scoală ! / În brățara ta fă-mi loc / Ca să joc, ca să joc, / Dantul buf / Cu reverențe / Ori mecanice cadențe." Planeta Venus are *aer* („vaporoasă)", simbolizînd vitalitatea explozivă, manifestarea dionysiacă a trăirii.

Erotica barbiană e însă o experiență ontologică fundamentală, ca și la Eminescu. La început poetul „eminescianizează", (precum în *Dorința, Lacul*), tratînd doar iubirea platonică care durează și după moarte. Eminescu tînăr făcea din codru templul iubirii. ekstaza erotică prelungindu-se în euthanasie. Solemnitatea naturii conferă eroticii eminesciene o ținută ritualică, ceremonialul petrecîndu-se într-un cadru cosmic. Valoarea gesturilor hieratice divulgă acolo doar o simbolică aspirație :

„Vino-n codru la izvorul
Care tremură pe prund,
Unde prispa cea de brazde
Crengi plecate o ascund.

Și în brațele-mi întinse
Să alergi, la piept să-mi cazi,
Să-ți desprind din creștet vălul,
Să-l ridic de pe obraz...

Vom visa un vis ferice
Îngîna-ne-vor c-un cînt
Singuratice izvoare,
Blînda batere de vînt ;

Adormind de armonia
Codrului bătut de gînduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rînduri-rînduri."

Nu altfel apare inițial erotica lui Ion Barbu, care în *Peisagiu retrospectiv* idealizează intens sentimentul. Erosul trece fluid evanescent înfiorînd regnurile, în toamna necruțătoare, dăinuind peste „iernile eterne". Acesta apare astfel în frenezia-i pură ca o suavă cale de transcendere. Poetul tînjește după sacralizarea sentimentului în cadrul concret al vieții, refuzînd așteptarea veșniciei eminesciene. „Ora de iubire" a lui Barbu ar fi aceeași contopire frenetică. Poetul dionysiac este tulburat de același eminescianism metafizic, „dorința" fiind identic intonată precum în invocația oraculară a lui Hyperion :

„Miraj fluid, formă fugară,
Străbate surele poteci
Șerpuitoare și coboară
În toamna vînturilor reci ;

Dorința mea îți va aprinde
Ardori ce nu se pot grăi
Și-în ciuda umbrei ce se-întinde
Ne vom iubi, ne vom iubi,

Pînă cînd anii vor așterne
În colb mărunt argintul lor ;
Pînă cînd, greu de ierni eterne,
Slăvitul prinț al orelor

Va obosi să mai adaste
Ivirea ultimilor sloi
Și bolta nopții sale vaste
Va-încovoia și peste noi."

De altfel, cum am demonstrat deja, Ion Barbu face doar act voluntar de cunoaștere din eros, traversînd experiența personală prin figurare mitologică. În ipostaza lui Ixion, cu o cutezanță tipic romantică, poetul tînjește la suprema contopire cu soția lui Zeus. Trufia sa e pedepsită de către acesta. Aspirația absolută a lui Ixion e, însă, în tonul marelui romantism titanian. Retorismul este depășit în *Ixion* prin gravitatea solemnă a discursului. Dacă în *Peisagiu retrospectiv*, sentimentul erotic se păstra doar la nivelul unei aspirații (iubirea nefiind altceva decît o *comprimare* în clipă a veșniciei, ca la orice romantic), în altă poezie, acest sentiment ni se dezvăluie în plină candoare și naivitate ca o „convertire" reală :

„Pe crengi de vis, doi umezi de muguri : ochii tăi
Se deschideau în floare, cînd lampe din odăi
Burau lumină scumpă la geamul de trăsură.
Cu foarte mare frică te-am sărutat pe gură

Și te-am rugat cu ciudă, de mila mea plîngînd,
Să uiți de stîngăcia băiatului ce sînt,
Că eu visez... cum pruncul flămînd la sîn, la maică,
De carnea ta curată și albă, de nemțoaică,
Mai rară ca răcoarea în luna lui Cuptor.

— Mi-ai lunecat în brațe, ai desfăcut fuior
Tot părul, ca un galben, întins eter de miere...
Și m-ai făcut cu-un lucru de preț mai știutor :
Că două sunt, nu una, femeie și muiere."

latura de compasiune) și în poezia *In memoriam* (ca dude îmbărbătare" din ciclul „Domnișoara Hus" (dar în ioșie infantilă nesofisticată). Acestea sînt „ieșiri" unice, scăpărări întîmplătoare ale emoției directe, neîncorsetate

Nimic faunesc (Ion Barbu nu e un poet lubric) în această înfrigurată spovedanie de dragoste. Excesul de omenesc de aici nu-l vom mai întîlni decît în „Cuvintele în cercul sterilizant al intelectului rece. Căci, deși pare nefiresc, trebuie să spunem că Ion Barbu e mult mai abstract în erotică decît Eminescu. Refuzîndu-și prima

etapă lirică, Ion Barbu avea dreptate, susținînd că aceasta ar fi decurs dintr-un „principiu poetic elementar", întrucît în această fază poetul își exteriorizează temperamentul romantic congenital, luînd în stăpînire universul, punîndu-și marile întrebări și tratînd temele fundamentale. Într-adevăr, totul este spus prea direct, fără sublimarea hermetică de mai tîrziu, dar gravitatea tonului și crisparea ideii ilustrează un proces interior intens. Această primă fază ar corespunde unei acumulări în cunoașterea erotică.

Sensul metafizic înalt, dat eroticii de către Ion Barbu, nu trebuie să mire, întrucît, chiar în cercul renegat al lui Venus, poetul străbate o *treaptă inițiatică,* prima. Viziunea erotică este, de aceea, amplificată în continuare, la scara „unduirii" cosmice, antrenînd într-o horă dionysiacă toate regnurile și anonimizînd orgoliul „Ființei" :

„Sînt numai o verigă din marea îndoire,
Fragilă, unitatea mi-e pieritoare ; dar
Un roi de existențe din moartea mea răsar
Și-adevăratul nume ce port e : unduire."

Erosul devine spasmul materiei ce se propagă universal. Este însuflețitoarea undă a lui Dionysos ce străbate lumea spre a salva trecătoarele forme de la degradare. Un plîns subteran înfioară regnurile, cutremurîndu-le, într-un dor neîmplinit de reintegrare. Dar toată această revărsare vitalistă („vitala Hysterie") nu-i decît o provocare voluntară a trăirii dionysiace, panteismul nietzscheean al poetului fiind, în esență, unul livresc. Impulsul trăirilor plenare este doar o opțiune culturală îndîrjită și nu un act involuntar :

„Vom merge spre fierbintea, frenetica viață,
Spre sînul ei puternic cioplit în dur bazalt,
Uitat să fie visul și zborul lui înalt,
Uitată plăsmuirea cu aripe de ceață !"

Dionysiacul barbian apare atrofiat de prea multă cunoaștere, de un excesiv intelect, „umanizarea" fiind un imperativ voluntar. Pentru satisfacerea acestui *imperativ* care rămîne pur pînă la capăt, poetul încearcă o recuperare prin simțuri a realului. Astfel, el va relua viziunea prefacerilor cosmice, elementarizînd esențele. *Riul* aflat la început într-o culme „mai presus de nor", ce conține pietrificate toate componentele peisajului pămîntesc („În jurul tău, frînturi de stîncă, lut, / Cadavre ale florei uriașe, / Monumentau un ne-înturnat trecut..."), se rotește înnebunitor fără a putea oglindi propria esență. *Numenul* nu poate lua aici cunoștință de sine, din cauza cadrului amorf. Din această matcă neîncăpătoare, rîul se desface călătorind sub cer, transformîndu-se în oglinda propriei imagini arhetipale („cristal steril"). *Banchizele* închid în transparența lor lichidă latența increatului originar „doritoare" de solaritate : „Din aspra contopire a gerului polar / Cu verzi și stătătoare pustietăți lichide, / Sinteze transparente, de străluciri avide, / Zbucnesc din somnorosul noian originar. / Mereu rătăcitoare, substratul lor închide / Tot dorul unui soare roșiatec și avar, / Apoi, de-a lungul nopții, tot aurul stelar / Și toată înflorirea reflexelor fluide." *Copacul* aspiră spre o ascensiune luminoasă, desprinzîndu-se din regnul său și recăpătîndu-și „imaginea senină" : „Hipnotizat de-adînca și limpedea lumină / A bolților destinse deasupra lui, ar vrea / Să sfărîme zenitul și-înnebunit să bea, / Prin mii de crengi crispate, licoarea opalină". *Munții* reprezintă „spasmul încremenit" al materiei, mînată de dorul nebiruit de a se „logodi cu vasta strălucire", iar „lava" prefigurează haosul preformal, în cristalul ei rămînînd răsfrînt zîmbetul albastru al „sferelor senine. După cum se observă, aproape toate elementele primordiale au nostalgia solarității, aspirînd să-și depășească originara stare printr-un proces metamorfic. Acest lucru nu e posibil decît prin *erosul primordial,* topirea dionysiacă în Marele Tot. Dorul de reintegrare (Conform lui Mircea Eliade din *Mitul Reintegrării*), al materiei se poate lecui prin marele spasm dionysiac. Frenezia dionysiacă constituie o cale de transcendere a materiei, în ziua *dezrobirii* cînd orice limită individuală va fi desființată :

„În Ea, în orbitoarea, neîngrădita zi :
În clarul ce pătrunde și aerul ce scaldă,
Acolo drept, subt cerul lichid de miazăzi,
Cu-o frunte mai senină, o inimă mai caldă,
Mîndrie, și tu, sete de spații, veți porni.

Ca mușchiul să svîcnească puternic sub cnemidă
Iar pasul să apese pe lespede cu spor,
Desfășura-voi minții regatul fără nor
Pe care brațul ager va ști să și-l deschidă...
Ce stînci destul de dure mă vor opri să trec ?
— Și gresia măruntă și cremenea cea tare,
Granitul ca și albul calcar, arid și sec,
S-or sfărîma în hîrburi de dîrza încleștare !...
— Vezi tu ? Pămîntul rîde prielnic și roiește
De vieți nerăbdătoare...“

Orgia dionysiacă, panerotismul regnurilor ar fi deci modul esențial de reintegrare în ordinea cosmică. Refăcînd unitatea primordială, formele accidentale se resorb în pacea increată. De fapt, prin dionysiac, Ion Barbu aspiră spre dorita ipostază reintegratoare. Deocamdată, această modalitate apare nediferențiată, antrenînd formele gregare, dar poetul își va sublima viziunea în hermetism („Uvedenrode“) și extază („Domnișoara Hus“). Astfel, de la ipostaza atrofiată, pervertită, din etapa occidentală (corespunzătoare unui „principiu elementar“), va atinge manifestarea umană profundă, neștirbită de nimic, din ciclul „Isarlîk“. Iubirea Domnișoarei Hus, exacerbată la modul dionysiac, este un *hybris,* astfel că aceasta trebuie să ispășească prin suferință trăirea excesivă a voluptății. Ipostazele sub care este transfigurată Domnișoara Hus au semnificația unui „memento“. În final, însă, prin magie, ni se sugerează ascensiunea astrală a celei care a ispășit.

Tratînd rapsodic erosul, poetul transcrie în „Uvedenrode“ un ritual cosmic („...în privința poeziei *Uvedenrode,* sensul ei nu e pitoresc, ci solar iar felul de erotism care o străbate e o formă a panteismului, o sexualitate cosmică“) cu semnificația unui posibil catharsis. Dionysiacul

prim este negat prin exemplaritatea erosului solar, eliberator. Consumarea în cadru oniric a actului duce la eliberarea de dionysiac, dar aceasta numai aparent, căci ritualul erotic este pur ontologic, revelîndu-se atemporal, după o mecanică eternă, *dată* în universul întreg. Ritualitatea solemnă dă elevație actului, izolîndu-l de durata curentă și conferindu-i valoarea gnosică generalizatoare :

„Uite o fată :
Lunecă o dată,
Lunecă de două
Ori pînă la nouă,
Pînă o-înfășori
În fiori ușori,
Pînă-o torci în zale
Gasteropodale ;
Pînă cînd, în lente
Antene atente
O cobori :

Pendular de-încet
Inutil pachet,
Sub timp
Sub mode
În Uvedenrode.“

„Descrierea“ aceasta nu e decît o disimulare a procesului erotic, sexualitatea pancosmică, de o solemnitate augustă, avînd rostul inițierii. Automatismul erotic este astral, configurînd o ordine superioară. Nu se confundă cu ipostaza degradată, distonantă a actului sexual, transcris sub „roata Venerii“ : „Ah, ingrată / Energie degradată, / Brută ce desfaci pripită / Grupul simplu din orbită, / Veneră / Inimă / În undire minimă : // Aphelic (α) / Perihelic (β) / Conjunctiv (dodo) / Oponent (adio !).“ Treapta „veneriană“ străbate, cum vedem, toată poezia lui Ion Barbu, nefiind separată de celelalte două „cercuri“, ci subsumată într-o unitate osmotică, noi procedînd la delimitare din necesități pur didactice, de interpretare și divulgare a cosmologiei lirice. Nu e adevărat, cum s-a

spus, că spiritualizarea ar lipsi aici, dar inițierea *senzorială* nu e suficientă, „mîntuitoare", urmînd să se împlinească prin inițierea *hermetică* (intelectuală), nu altfel decît la Eminescu, care e natural în erotica inițială și *ontologizează* complet la maturitate.

A doua treaptă spre contopirea extatică în Soare ar fi, urmînd *direcția* dată în *Ritmuri pentru nunțile necesare*, cea *intelectuală*. „Roata capului" apare patronată de Mercur, astrul cel mai apropiat de Soare, în ordinea sistemului nostru planetar. Mercur reprezintă cercul inițierii intelectuale. La greci a fost numit Hermes (Hermeias), mesager al zeilor, dar sub semnul zodiacal al acestuia sta Hermes Trismegistul, cum a fost numit de neoplatonicieni, inițiatorul misterelor egiptene, preluat și făcut zeu. La romani, zeul Mercurius era reprezentant al comerțului, deci semnificînd îndeletnicirile cerebrale, iar la germani este numit Wotan („rătăcitorul"). Față de Venus, Mercur este uscat, nu are atmosferă, sterilitatea sa simbolizînd tocmai uscăciunea restrictivă a Intelectului. O abstragere din ciclul material e posibilă. Intelectul neagă degradarea prin Eros, Mercur fiindu-și suficient sieși, ca o ipostază simbolică a ființei bisexuate, Hermafroditul pur (castitatea și inteligența se asociază aici, confundîndu-se). Intelectul e glacial, depășind afectele prin abstragerea în spiritul sterilizant, purificat de materie :

„O, Mercur,
Frate pur
Conceput din viu mister
Și Fecioara Lucifer..."

El este „conceput din viu mister", adică e Ideea platoniciană.

Semnul zodiacal al Fecioarei (sub care se află Hermes-Mercur) vrea să ilustreze restricția corporală, înfrînarea și refularea erosului prin rămînerea în starea de *virginitate*, aptă cunoașterii cerebrale. Mercur este mesagerul misterios între Logosul planetar și Logosul divin corespunzător Soarelui, un intermediar între cele două or-

dini conjugate. În opoziție cu Venus („Vaporoasa masă"), astrul lui Hermes apare la extrema abstractizării : „Înclinat pe ape caste / În sfruntări iconoclaste, / Cap clădit / Din val oprit / Sus, pe Veacul împietrit". „Apele caste" sînt apele germinale, anterioare „facerii" („vii ape fără stuh" — *Oul dogmatic*), iar operația intelectuală se hrănește totdeauna din inconoclastia absolută. Cerebralitatea înaltă apare statică, rece, împietrită, în afara oricărui dinamism (subînțeles în „roata Venerii"). Intelectul dăinuie atemporal, erosul se petrece în durata relativă. Intelectul e pur, erosul, impur. „Roata capului" (Mercur „în topire, în azur") ar corespunde inițierii *hermetice* în poezia lui Ion Barbu. Elanul dionysiac este negat în acest „cerc de mister", levitîndu-se în aerul rarefiat. Viziunea este abstractă, cerînd o intensă participare intelectuală pentru a se face comprehensibilă. Funcția intelectuală nu părăsește niciodată însă lirismul barbian, numai că cercului lui Mercur îi corespunde *hermetismul propriu-zis* cu sens univoc, cerînd un efort de cunoaștere mai dificil decît etapa dionysiacă. Deja în *Nietzsche* și în *Pytagora* ni se relevă tentația dionysiacului către spiritualizare și aceea a spiritului către trăirea concretă. Doi poli care vor să fuzioneze într-o sinteză unificatoare, dar care deocamdată rămîn izolați. Nietzsche este un pitagoreic refulat care „adîncește cu groază abisul numenal", inițiat profund în întoarcerea în cicluri eterne a Vieții. Schimbarea este pentru el doar „fard și mască" a unor „rotiri deșarte". Nietzsche reprezintă individualitatea exacerbată a eului creator, revolta fecundă împotriva stereotipiei întrevăzute în Număr. Încrederea în posibilitatea unei evadări, din îngustimea legii, se traduce în strigătul frenetic „Încă !" adresat Eternei Reîntoarceri. Dimpotrivă, Pytagora este fascinat de elementul fluid, de amalgamul de „culori și umbre" ale apei, de „grupurile" ei specifice, simbolizînd multiplicitatea infinită de combinații a vieții animate. Pythagora este la început absorbit de ciclul material al „veșnicei schimbări", ca apoi să se rupă de „glaucul noian", de haosul fecund al apei germinale prin interpunerea „zidului dorian". Îndrăgostitul de viață

zărește prin „golul nopții" „cetatea siderală", cu „vertebra ei de fier", Numărul. În mod paradoxal, Pytagora este un nietzscheean refulat în disciplina de fier a Numărului, iar Nietzsche — un evadat voluntar din inițierea sa numenală. Barbu reia alternativ cele două ipostaze reprezentînd două ipoteze spirituale polarizatoare.

Inițierea intelectuală este la Barbu esențială. De la acest „cerc", poetul va deschide marile probleme ale cunoașterii, întîlnite și la romantici, numai că le va trata într-o manieră personală. Inițiatorul va apărea ca un *ghid psihopomp,* cu sceptrul lui Hermes în mînă, conducînd *aventurile inițiatice* ale profanilor, „uitători" ireversibil. Nunta (din cercul „Venerii") trebuie abandonată „sfielnicul gînd" trecînd hotărît către faza mai înaltă a „răsfrîngerilor" spiritului. Părăsirea spațiului „venerian" „înfiorat de cîte-un romantic hallali", se face totuși cu încetineală nostalgică, ținutul eterat al ideilor („jocul viridelor răsfrîngeri") fiind atrăgător, dar a-uman :

„Sfielnic gînd, tu nu vezi cum luntrea frămîntată
Și lebăda grăbită spre sfintele păduri
Vor să-împlinești porunca ? — Dar încă nu te-înduri
Să lași ținutul veșted al nunții de-altădată !

Zorește, iar pe faldul ușor de hiacint
Îmbracă-întîi armura și vechea ta mîndrie
Și-înalță spre uitatul regat, ce te îmbie,
Statura ta turnată în luminos argint.

Vei trece... Marii codri fremătători de plîngeri
Înfiorați de cîte-un romantic hallali,
Își vor bolti frunzișul : o clipă vor cocli
Și coif și scut, în jocul viridelor răsfrîngeri."

Care vor fi temele esențiale asupra cărora se va aplica discursul poetic, aflîndu-se sub semnul lui Mercur-Hermes, iată o întrebare la care s-a răspuns. Cunoașterea metafizică a romanticilor se izbea de un prag-limită peste care de obicei nu se trece decît prin acceptarea inițierii demonologice. Desigur, pactul lui Faust cu Diavolul pre-

supune în subtext tocmai depășirea momentului de *inerție* al cunoașterii. O doză bună de esoterism caracterizează gestul cognitiv al romanticilor. Astfel, Eminescu este sinteza ultimă a romantismului gnomic, orientarea sa către cunoașterea orientală fiind anterioară aceleia a lui Ion Barbu, căci ochii săi întîrziaseră pe „floarea lui Novalis, albastră". Aceleași probleme fundamentale ale romanticilor (cunoașterea, erotica, moartea) le va aborda și Ion Barbu, numai că rezolvarea acestuia este deosebită, modernizînd romantismul. Romanticii *umanizează* miturile, făcînd din cunoaștere un act imanent. Apăsînd pe latura afectivă, ei se află într-o situare antinomică, între uman și cunoașterea absolută, de aici izolarea în pesimism. Ataraxia, ca mod de detașare completă de contingent, o întîlnim la foarte puțini, și ipostaza cea mai înaltă n-o atinge decît marele romantic Eminescu. Prin inițierea hermetică, Ion Barbu separă funcția spirituală de sufletul nedisociativ, astfel că nu se percepe un divorț între spirit și afect, ci doar acceptarea unor *trepte deosebite,* a unor diferențe de nivel. Treapta intelectuală instituie o neutralitate ataractică, astfel că orice conflict dramatic (presupus ca esențial de romantici) este exclus. O detașare senină, obținută prin abandonarea umanului menține o mare distanțare la acest nivel de inițiere. Poemele din *Joc secund* instruind prin *analogie* despre cele două ordini conjugate ale universului, în frigiditatea lor intelectuală sînt lipsite de fiorii tragici, pure experiențe de cunoaștere.

Altfel, inițierea romanticilor implică o *interiorizare,* prin retrăirea miturilor, pe cînd la Ion Barbu instruirea se face la rece, *impersonal.* Creația este negată prin cunoaștere, pentru rămînerea în ipostaza pură a increatului :

„Că vinovat e tot făcutul
Și sfînt doar *nunta,* începutul."

După cum se cunoaște, „nunta" reprezintă una din operațiile hermetice de care Ion Barbu se lasă atras în permanență ca *poet* (și trebuie să apăsăm pe această valorificare !). Nunta „nu se sărbătorește", însă, nici în

Oul dogmatic, nici în *Riga Crypto și lapona Enigel,* acest constituie treapta supremă de cunoaștere. În fond, este prezentă în toată poezia barbiană, în punctele ei cele mai dramatice. *Nunta* ar însemna contopirea, sinteza a două entități pe care poetul tinde să le apropie, iar imposibilitatea realizării acestui deziderat dă naștere la *tensiunea* lirică maximă. Astfel, *nuntirea,* ca un act împlinit între entități opuse, îi apare poetului imposibilă, iar poezia pe care o vizează nu poate fi rezultatul unei asemenea realizări decît la nivelul aspirației. Rămîne mereu nunta neconsumată, *nunta-ecuație* ca punere în dilemă a „reței" creației. În *Oul dogmatic,* Ion Barbu are viziunea opririi în loc a timpului mitic, o conservare a Creației la treapta de ceremonial în care „personajele" nunții sînt prezente, sînt de față, fiecare cu locul său bine definit, fără însă a trece la consumarea *raportului* pentru care au fost invocate. Nunta rămîne deci o emblemă închisă în limpiditatea hermetică a Oului. Ce devine creația poetică în cazul unei astfel de optici ? Nimic altceva decît o rememorare rece a acelui timp originar, o privire „înfiorată" prin „arcanele" translucide ale mitului, un *ochian* întors.

Prin intelect, Ion Barbu urmărește reducția și eliminarea formelor materiale pînă la înghețul spiritului. Este căutată amiaza gîndului, cînd corporalitatea se reduce la bidimensionalitate, absorbindu-se, „topindu-se", „înecîndu-se" și epurîndu-se hieratic de „pata infernului" carnal. Saltul în transcendent este fundamental, contingentul fiind purificat prin reducție :

„O, ceasuri verticale, frunți tîrzii !
Cer simplu, timpul ! Dimensiunea, două ;
Iar sufletul impur, în calorii,
Și ochiul, unghi și lumea-aceasta — nouă".

Viziunea este plană, precum în iconografia bizantină. Lumea corespunzătoare acestei etape se sublimează lăuntric într-o efigie închisă, suficientă sieși. Autodevorarea grotescă a lui Hogea Nastratin este implicită ca fiind depășită într-o fază anterioară. Închiderea în sine exclude orice tentativă a realului, sensul ascendent astral fiind recucerit prin asceza „Slăbitelor Fețe" :

„Dogorea, podoaba : răsfețe
Un secol cefal și apter.
— Știu drumul Slăbitelor Fețe,
Știu plînsul apos din eter."

„Temnița în ars, nedemn pămînt" (purtătoare de ciclu și temporal) va fi înlăturată, pentru a fi posibilă ascensiunea purificatoare prin spirit, reintegrarea în unitatea spirituală a lumii :

„Un gînd adus, de raze și curbură
(Fii aurul irecuzabil, greu !)
Extremele cămărilor de bură
Mirat le începea, în Dumnezeu".

Ruperea de contingent și zborul în eter corespund unei acute abstractizări, toate piesele din ciclul *Joc secund* fiind niște *pasteluri* intelectualizate, niște stampe hieratice fixînd frînturi gnomice. Așa, de exemplu, *Lemn sfînt, Legendă, Steaua imnului, Margini de seară, Poartă* care în sine nu sînt lirice (necorespunzînd unei explozii a sensibilității), dar al căror lirism este *deductibil* prin descoperirea gnomismului conținut. Ciclul de poeme scurte din *Joc secund* aparține unor încercări deliberate (mai ales la nivel *sintactic*) de a converti actul poetic la operațiile stricte ale intelectului pur, ceea ce a dus probabil, la negarea și ocolirea lor de către critică. Poezia de aici se salvează, însă, prin ekstaza impregnată fulgurant în răceala frigidă a corsetului sintactic. Viziunii increatului îi este asociată ipostaza androginică a lui Mercur. În *Aura* ni se divulgă imposibilitatea nunții intelectuale, întrucît Androginul, suficient sieși, rămîne într-o stagnare irelevantă pentru condiția umană, care nu poate exista în afara căldurii afective :

„Mire, văzut ca femeia
Cu părul săpat în volute,
De Mercur cumpănit, nu de Geea,
Căi lungi înapoi revolute ;

La conul acesta de seară,
Cînd sufletul meu a căzut
Și cald, aplecatul tău scut
Îl supse, ca pata de ceară,

Crescut, între mîini ca de apă,
Ce lucru al tainei cercai ?
Sub verdele lumilor plai
Arai o lumină mioapă."

Intelectul este steril, astfel că nunta nu se „sărbătorește", sărindu-se peste această treaptă ca ineficientă. Riga Crypto, simbol al intelectului (atrofiat ca uman), se *manifestă* malign la contactul cu Soarele revelator... Orice exces în cercul lui Mercur duce la degradarea umanului ca afect, or inițierea trebuie să se facă în *sfera emoțională*. Lipsa oricărui sentiment e a-umană. Lapona Enigel merge spre Soare pentru a-și manifesta umanitatea în toată plenitudinea ei. Inițierea trebuie să aibă loc totuși în cadrul ciclului solar și nu prin sustragerea în increat. Umanul trebuie împlinit în el însuși.

Inițial, matematicianul Dan Barbilian, încorsetat de Mercur (abstracția cifrei sub care se afla înainte de a se manifesta ca poet), se abandonează spontan frenezиilor vitale, perioada primă de elanuri neitzscheene presupunînd, în subtext, o fugă de roata sterilă a Intelectului. Dionysiacul apare ca o baie de senzualitate, o dorință hyperioniană de afect, de viață și moarte contopite într-o beție cosmică. Euforia panică a regnurilor cuprinse de extazul dionysiac nu-i decît o cale de abandon în teluric, cerută de refringența intelectului, un mod de a palpa universul material pentru o recuperare a sa în latura umană, negată de sterilitatea intelectului matematic. Dionysiacul se manifestă însă exacerbat pînă la perversiune, astfel că *personajul eteroman* (însuși poetul)

trebuie să se salveze în contrariul erotismului dezlănțuit — în asceză și lege morală : luminozitate și autocontemplație. Numai lumea orientală ar corespunde prin liniștea sa interioară și calmul atemporal *solarității* armonioase spre care tinde temperamentul dionysiac congenital al poetului. Astfel, nu e deloc întîmplător că ciclul *Isarlîk* era așezat la sfîrșitul volumului *Joc secund,* încheind ultima treaptă inițiatică a lirismului barbian. Faza solară trebuie să le nege pe celelalte, fiind în același timp sinteza lor. (Și dionysiacul și cercul lui Mercur duceau la o degradare a umanului.) Dionysiacul (anterior anului 1920) reprezintă polul opus față de viziunea solară din *Isarlîk.* Între dionysiac și orientalism se poate urmări direct cronologic o anumită *biografie interioară* a poetului. Solaritatea orientală (ekstaza și legea morală) presupune anterioritatea ipostazei dionysiace, întrucît poetul va proceda prin excludere. Negarea poemelor, aparținînd primei faze de creație poetică, era dictată și de doza bună de biografie reală conținută în experiența veneriană. Renegîndu-și prima fază poetică, Ion Barbu își refuza senzualitatea congenitală, cercul lui Venus, sub al cărui semn însîngerat se afla. Programatic se va îndrepta spre mirifica lume orientală, retrasă în sine și suficientă sieși, afirmînd în același timp umanitatea plenară. Cercul lui Mercur va patrona însă în subtext toate aceste experiențe. Lucrînd prin eliminare și reducție, la sfîrșit, poetul va refuza faza veneriană, va inventa un program poetic nou („Din ceas, dedus...") pentru o lirică așezată exclusiv sub auspiciile lui Mercur, dar va încheia inițierea lirică, în mod exemplar, cu *Discurs în fața cetății Isarlîk,* ca o împlinire rotundă, aureolată de „soarele sfînt". Ca act de cunoaștere fundamental, poezia trebuie să stea sub semnul lui Mercur. Aceasta implică o anumită restricție față de uman și trebuie o suplinire în experiența veneriană al cărei paroxism trebuie să fie stins apoi în solaritatea atemporală. Inițierea extatică în „cămara Soarelui" potolește dionysiacul congenital al poetului, redîndu-i transcenderea care-i lipsea.

Ipostaza ultimă se propune ca singura purificatoare prin *umanizarea cathartică.* Dar să revedem mai pe în-

delete această ultimă treaptă inițiatică. Aspirația spre Apollon-Soarele (cum a fost sintetizată în misterul orfic) o întîlnim inițial în vechile religii ale popoarelor orientale. Principiul solar este cultul fundamental la egipteni, care fac din Osiris un reprezentant imanent al Soarelui. Imnul către soare din *Ryg-Veda* ne ilustrează aceeași solaritate primordială (ca unic ax vital al lumii) și la indieni. Invocarea lui Odin de către triburile nordicilor implică tot o viziune solară. Iranienii se închină și ei unui zeu solar, Zoroastru, iar în Tracia cultul solar restabilit de Orfeu (*Arpha*, cel care vindecă prin lumină) este perpetuat de Zamolxe. Grecii au preluat orfismul, revigorîndu-și doctrina solară. Izvorul cultului solar pare să se fi aflat în Egipt, de unde inițiatorii profeți (Moise, Orfeu, Zamolxe, Pythagora) s-au adăpat pentru conturarea învățăturilor lor.

Spre solaritatea orfică tinde continuu și Ion Barbu în ascensiunea sa poetică. În accepția orfismului, Dionysos este apolonizat, figurînd Soarele ceresc al inițiatorilor. Acest Dionysos comprimă viziunea extatică a contopirii Erosului cu Spiritul. Ion Barbu va cînta apariția Nucleului Solar în conformitate cu diferitele trepte inițiatice. În prima etapă, Soarele este izvorul vital, corespunzînd „diviziunii lui Dionysos în peisaj", cum apare în *Dionisiacă :*

„El, el, aprinsa torță al cărei scrum sunteți,
În vinul desfătării, aleargă să vă scalde,
În vinul viu și tare al noii sale vieți...
Mulțimi prinse-în viltoarea efluviilor calde."

Dezlănțuirea frenetică a regnurilor, elanul dionysiac se petrec sub „pumnalele de lumină" ale „războinicului solar". Spasmul erotic universal este declanșat odată cu *răsăritul :*

„Cînd Cumpăna ridică-în zenit pironul clar
Pe chipul nopții trece un gînd pieziș de ură...
Se scutură întreaga ei grea pieptănătură :
O urnă, sub risipa vîrtejului fugar.

Și dintr-al lunii rece, fierăstruit pătrar,
Belșug de fire scapă, în iederă obscură,
Pe dîmbul zării unde tînjește în armură,
Scăpărător de raze, războinicul solar.

Dar podidit de valul de păr și flori lactee
Cu lung fior trudind din vrajă se descheie.
Greoi, svîcnind în salturi metalicul său trup,
De pletele surpate și dinți și mîini anină :
Și-adînc, la rădăcina fibrosului șurup,
Implîntă-în țeasta nopții pumnale de lumină."

Solaritatea este favorabilă germinațiilor infinite, nașterilor fertile care fac să foșnească „miile de existențe", închise în plasma telurică. Plămada lumii se umflă, încolțind mereu și mereu, și aruncînd în viață atîtea întrupări. Sub conul de căldură și lumină, materia se îmbată de bucuria exultanței de *a fi*. În toate cele trei trepte inițiatice, Ion Barbu se află mereu sub lumina solară, respingînd nocturnul, ca un domeniu al demoniei și spaimei. Odată cu apusul, cadrul se tulbură de înfiripări maligne ce iau locul Zeului-lumină, într-o surdă luptă pentru supremație :

„Un soare fără spițe de raze, spre apus,
Părea un ochi cu fire umplut, și cu obidă ;
O brîncă înnorată lupta să ni-l închidă.
— Apoi, tihnita noapte a muls opal de sus.

În trînta pătimașă, în strîngerea virilă,
S-au frămîntat oțeluri cu aschii de șindrilă,
Și lupta geme încă prin aburii lăsați.

Iar sus, urcînd, movilă, prin negurile plate,
Morți goi, ce-în sfori de sînge stau cobză înnodați,
Se-întorc la orbul lunii căscînd din beregate."

Oricum, panteismul inițial al poetului reprezintă încă o căutare a adevăratului Dionysos-Apollon, fiindcă orgia dionysiacă se întîmplă sub auspiciile lui Dionysos-Bachus.

Elanul dionysiac se realizează prin negarea umanului : regnurile în propulsie euforică se amestecă, unificîndu-se. Erosul sub acest aspect nu e decît o ipostază atrofiată, coborînd individul la starea de animalitate difuză, la negarea oricărei identități umane. Orgia dionysiacă este demonică (și nu solară), despărțind umanitatea de afect, prin *topirea* nediferențiată în Erosul primordial.

Tot sub „dominația triumfală a Soarelui" are loc și inițierea propriu-zis intelectuală, cea mai „adîncă mătanie" fiind făcută „norului violaceu" sub a cărui oblăduire stă și „dansul planetelor exterioare" :

„Mătanie adîncă,
Îndoită încă
Norului violaceu,
Fumat lung de soare,
La ziua-în vărsare,
Cînd pipăie sufletul meu."

Lumina inițiatică e însă alta decît căldura vitală. „Soarele-dublu, apos" este Soarele cunoașterii („Rotit de două ori la mărul-soare / Ca șarpele pe muzici înnodat") cu semnificații hermetice, ceva mai dificil de revelat. Cunoașterea esențială a ordinii conjugate a universului se face prin intermediul Oului care conține în sine viața și moartea („palat de nuntă și cavou"), simbolizînd prin gălbenuș „icusarul" Soarelui, în care se află „a morții frunte". Inițierea se face *în* Soare și *prin* Soare. Către Soare se îndreaptă, ca o persephonă caricată și „lapona mică, Enigel", pornind din „țări de gheață", unde se află „urgisită", ca și „Banchizele" pornite spre dezgheț. Ea parcurge ciclul neabătut, din Nordul înghețat al ideilor către sudul animat de „sufletul-fîntînă", trebuind să treacă prin primejdioasa ispită a regatului lui Crypto, care o îmbie la stagnarea în lumea de jos, în Hades. Ca principiu masculin, în sine neroditor, Crypto ar vrea să-și extindă imperiul și asupra fecundității solare. Dar superioritatea revine acum principiului feminin, singurul capabil să reziste discului solar, experienței umane finalizate. Însoțirea cu Riga Crypto ar însemna oprirea în

imperiul subteran al lui Pluto, damnarea la sterilitate, la „vecinic tron de rouă". De aceea, invitația „regelui-ciupearcă" o surprinde pe Enigel și o înspăimîntă ca orice act demoniac :

„Rigă Crypto, rigă Crypto,
Ca o lamă de blestem
Vorba-în inimă-ai înfipt-o !
Eu de umbră mult mă tem..."

În apărare, lapona își evocă polul originar, care în glacialitatea sa încremenită „visează" extaziat „greu taler scump, cu margini verzi". Dar Enigel se dezvăluie lui Pluto-Crypto și pentru a se feri de efectul nociv al chemărilor lui, de teamă să nu-și uite (abandoneze) destinul solar, precum Persephona își reamintește originea prin invocația fratelui său, Dionysos :

„Mă-închin la soarele-înțelept,
Că sufletu-i fîntînă-în piept
Și roata albă mi-e stăpînă
Ce zace-în sufletul-fîntînă.

La soare, roata se mărește ;
La umbră, numai carnea crește
Și somn e carnea, se desumflă,
— Dar vînt și umbră iar o umflă..."

„Carnea" înseamnă aici visul bolnav, romantic, fără finalitate în cunoaștere, lipsit de afectul solar. Aspirația vitală a laponei se îndreaptă spre Dionysos-Soarele, recăpătîndu-și esența divină. Prin acest dialog inițiatic, o nuntă se petrece însă involuntar. Crypto este surprins în afara ținutului său, așa cum cîntatul cocoșului ar surprinde un duh malign pe căi prea îndepărtate de propriu-i sălaș. Ceea ce se întîmplă acum nu este nici moartea, nici nebunia regelui subteran, ci acesta, prin *oglindirea* brutală a Soarelui în el (așa cum am mai spus), își dezvăluie „ascunsa inimă". Soarele îl *descifrează* deci,

scoate la lumină ceea ce era *criptic* în el, îl de-criptează. Deoarece nu voia să se manifeste, prin această *aventură* bruscă, Crypto se metamorfozează în forma unei făpturi degradate. El rămîne să împărățească într-un regn ce nu mai e veșnic (deci criptic), ci supus ciclului, dar nu în împărăția solară, singura capabilă să recupereze arhetipurile puse la încercare prin întrupări repetate, ci în cea a întunericului și a vrăjilor (lumea lui Pluto). Crypto s-a transofrmat deci într-o făptură malignă, diavolească, înseriindu-se alături de alte făpturi demonice. Sensul invers al Luceafărului constă deci în superioritatea principiului feminin, solar, în dauna celui masculin germanic (sintetizînd cele două interpretări — exterioară = exoterică și interioară = esoterică — ce pot fi date poemului). Opunerea principiului demonologic occidental, inferior deci față de cel solar (uman), ne introduce deja în ipostaza Orientului extatic barbian. Soarele ne deschide poarta cetății izbăvite, „Isarlîk". Este ultima treaptă posibilă :

„Uite, ia a treia cheie,
Vîr-o-în broasca — Astartee ! —

Și întoarce-o de un grad
Unui timp retrograd,
Trage porțile ce ard,

Că intrăm
Să ospătăm
În cămara Soarelui
Marelui
Nun și stea,

Abur verde să ne dea,
Din căldări de mări lactee,
La surpări de curcubee,
— În firida ce scîntee,
eteree."

De aici, ni se deschide revelația ultimă asupra universului și lumii. „Aburul verde" reprezintă *treapta metafizică*,

corespunzătoare inițierii solare. (Astrologic, aurul simbolizează Soarele care este galben. După știința optică, culoarea *verde* este o sinteză a *galbenului* și a *albastrului*. Albastrul ar fi culoarea intelectului, a oglindirii pure a Spiritului.) Logosul solar este recuperabil pentru Ion Barbu în viziunea extatică a omului oriental, opus astfel „sufletului gotic" occidental. Autocontemplația extatică a omului oriental devine pentru poet un etalon perfect de umanitate solară. „Alba" Isarlîk dăinuind atemporal „la mijloc de Rău și Bun" constituie ultimul Eldorado liric al pelerinului Orfeu. Figurînd un spațiu uman suficient sieși „într-o slavă stătătoare", cetatea solară vine să încununeze nostalgia de „mîntuire" a unui veșnic neîmpăcat. Umilința metafizică imensă și sentimentul cosmic atît de puternic al orientalului, săvîrșesc catharsisul inițiatic. Contopind afectul cu intelectul într-o viziune extatică, poetul se împacă în „Soarele Consolator" al „înfăptuitei liniști EL GAHEL", după cum se confesează în final în *Discursul în fața cetății Isarlîk* („Încheiere"). Ciclul inițiatic se închide hieratic, consacrînd astfel „starea de geometrie și deasupra ei extaza", ceea ce poetul și-a propus programatic. Tonul solemn se încarcă de o nostalgică tristețe, întrucît „încheierea" pecetluiește „ieșirea" din tărîmul Poeziei :

„Eu, sub piatra turcă, luat de Isarlîk,
La o apă albă întru — bildîbîc !

Fie să-mi clipească vecinice, abstracte,
Din culoarea minții, ca din prea vechi acte,

Eptagon cu vîrfuri stelelor la fel,
Șapte semne, puse ciclic : EL GAHEL."

Figura geometrică desenată de poet pe ultima filă a volumului *Joc secund* (heptagonul sacru) indică întoarcerea definitivă spre „Visul Dreptei Simple" al Greciei alexandrine. Ion Barbu și-a construit rotund viziunea ternară a lirismului, considerîndu-se împăcat în „apa albă" a Isarlîkului, însă aceasta era o împăcare temporară. Chiar

dacă „înfăptuita liniște El Gahel" (împăcarea prin pacea interioară, autocontemplația ekstatică) i se pare posibilă, va reveni mai tîrziu (în „Cuvînt către poeți" — 1941) și va nega șansa mîntuirii prin Poezie. În orice caz, cu ultima poezie a ciclului inițiatic, poposim din nou în spațiul geometric al „ultimei Grecii", „tăiate" de „săbiile trase la Alexandria".

În toate cele trei ipostaze, Barbu a tins în mod constant către o viziune ternară a Greciei (dionysiacă, arheologică și alexandrină). Din punct de vedere tipologic, astfel „elenismul" devine o modalitate categorială de existență, implicînd acceptarea unei anumite colaborări cu realul, ca și în postulatele noului umanism. Un sens canonic al existenței, apropiat de asceză, prin lege morală strictă. Trebuie înțeles că Barbu nu s-a oprit totdeauna la acel „elenism de decadență", faza crepusculară a spiritualității grecești (alexandrinismul), ci el a tins către momentul atemporal de constituire a Eladei clasice. „Elada" anistorică e asimilată în culturile moderne drept un etalon al perfecțiunii. Astfel „elenismul" devine un *stil*, cel mai înalt posibil, oferind modelul metafizic eliberator spre care tînjesc culturile europene tinere. Tipul de umanitate, conturat prin această perspectivă (înțelegînd existența printr-o manifestare de tip imanent, de încorporare a divinului în real), este singurul capabil să realizeze *unitatea perfectă a universului*. Omul clasic este solar, simțind bucuria plenară a existenței. Spre această solaritate orfică a tins mereu lira poetului Ion Barbu. Într-o lume perfectă, ca aceea a grecilor, sentimentul cosmic era închis în ceremoniile sacre ale misterelor, ca și la egipteni, care au tot o viziune solară asupra lumii. În Barbu însă există un om oriental, (bîntuit de o frică metafizică teribilă !), a cărui tensiune transcendentă e atît de oprimantă, încît devine neliniștit în absența unui catharsis. Sinteza intelectual-senzuală a grecilor a fost totdeauna liniștitoare pentru omul modern angoasat. Această *Angst* începe de fapt în romantism cînd, prin explorarea magiei, individul are o percepție mai acută a propriului eu. În creația poetică a lui Ion Barbu, viziunea tragică a „ultimei Grecii" încearcă să fie negată mereu

de starea echilibrată clasică. Nastratin Hogea rămîne izolat în autofagia grotescă pentru care a optat.

Îmbinînd clasicismul cu romantismul, abandonînd aventura de cunoaștere senzorială (cercul lui Venus) pentru aceea intelectuală (cercul lui Mercur), Barbu tinde către o viziune unificatoare, orfică. Alte avataruri nu sînt posibile. Sondajul barbian este unic, pe căi precise și tragice, ca și la Rimbaud. Prin construcția sa poetică atît de omogenă și corectă, Ion Barbu străbate o aventură singulară ; el pleacă de la senzorial, sublimîndu-se în asceza narcisică de tip oriental pentru a se opri în solaritatea orfică. Ciclul apare închis deși există unele momente de ezitare cînd opțiunea este ambiguă. Dar tocmai în aceasta constă valoarea experienței barbiene, în *tensiunea latentă* conținută permanent în discursul liric.

Prin setea de perfecțiune și echilibrul geometric, Ion Barbu e un neoclasicist. Suflul inspirației și esoterismul îl apropie de sacralitatea conferită poeziei de marele romantism. Apolinic prin formă și romantic prin viziune, poetul realizează într-o osmoză originală tipologia creatoare a unui renascentist modern. Temperamentul dionysiac, vizitat adesea de vise mistice (reziduri ale unei reprezentări congenitale, ca și în cazul lui Pascal) și geniul matematic, colindat de frigul abstracției, fac din Ion Barbu o personalitate barocă, revărsată în spații disjuncte, deocamdată greu de fixat într-o imagine statică.

PERSPECTIVĂ

Locul lui Ion Barbu apare singular în literatura română, ca și în aceea europeană. (E întristător faptul că poezia barbiană nu a fost difuzată la timp, pentru a fi înglobată la locul ce i se cuvine în evoluția lirismului modern. După cum am mai spus, cartea de sinteză a lui Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik* — apărută în 1956, nu-l cuprinde așa cum ar fi trebuit, după cum nu-l cuprinde nici pe Lucian Blaga...). Experiența sa poetică prin *construcția deliberată* ce și-a impus este unică. Nu cunoaștem un alt poet care să fi îmbinat într-o *sinteză lirică,* atît de concentrată, conceptualitatea cea mai abstractă cu inspirația cea mai spontană. Între cele două extreme (deși Barbu a teoretizat continuu conceptul unei poezii „deduse din ceas") ni se relevă o traversare abruptă a lirismului dintotdeauna. Într-o „aplicare" fulgurantă asupra poeziei (Ion Barbu, pe numele adevărat Dan Barbilian, s-a născut la Cîmpulung Muscel, la 19 martie 1895. A studiat matematicile în țară și în Germania, profesîndu-le apoi cu o autoritate recunoscută la Universitatea din București, pînă la sfîrșitul vieții, la 11 august 1961. Pentru a-i da o replică lui Vianu, care-i ironizase o „încercare literară", pe cînd erau liceeni, Ion Barbu a abordat poezia, venind dinspre matematici. În aproximativ zece ani, geniul său și-a subsumat și acest domeniu, epuizîndu-l. Încercarea la care l-a supus Vianu a sfîrșit prin capitularea acestuia din urmă, în momentul consacrării monografice a poeziei barbiene. Ca și Rimbaud, după aceea, Ion Barbu a renegat ginta poeților, susținînd că tentativa lor nu este „mîntuitoare" pentru Ființă), autorul *Jocului secund* a configurat un lirism omogen, abstras oricărei degradări confesive, instruind despre lucrurile esențiale. S-a spus că poezia sa ar fi mai puțin *lirică* din cauza discursului filosofant (în prima fază) și a anecdoticului (din etapa orientală). Problema este pusă fals, sau este pusă printr-o raportare reductivă. Într-adevăr, *interiorizarea* eului ar constitui prima probă de modernitate în manifestarea lirismului. Lirica lui Ion Barbu are, însă, în vedere, în primul rînd, *gnomismul* fundamental implicat în Poesis. Empirismul eului confesiv romantic (e vorba de romantismul exterior, de gesticulație) este exclus cînd se tinteste către *depersonalizarea* oraculară a actului poetic. Altfel, discursivul este inerent romantismului de cunoaștere, care se folosește de scenarii analogice în reprezentarea intuitivă a lumii. Nimic *personalizat* aici, în sensul unei inițieri universale și eterne. O viziune revelatorie asupra ordinii din univers nu poate fi decît metafizică. Treptele poetice ale accesiunii inițiatice barbiene au la origini, însă, un concept geometric asupra legilor ce guvernează unitatea Universului. Nimic arbitrar nu se admite aici. De aceea, față de eșuarea în neant a poeticilor moderne cu punctul de limită Mallarmé (găsit de Hugo Friedrich), Ion Barbu va propune o rezolvare originală, pozitivă, a raptorurilor umanului cu Insondabilul. Umanul se absoarbe în Arhetip, reintegrîndu-se în unitatea primordială a lumii. Dobîndirea stării de permanență a arhetipurilor s-ar realiza numai prin revenirea (sau mai exact prin oprirea) la *increat.* Latența *germenilor virginali* păstrează în sine posibilitatea vieții și a morții, într-o ipostază pură, originară, în afara ciclului. Această aspirație spre *puritatea increatului* străbate în permanență poezia lui Ion Barbu, punctîndu-i originalitatea în cadrul lirismului european. Singurul poet de care poate fi apropiat este Arthur Rimbaud. Dar virtualitățile fulgurante ale acestuia au fost transpuse de Ion Barbu *în act.* Deși s-a *vrut* un Hermes restrictiv, creînd deliberat în refuzul inspirației, nici o etapă a creației poetice barbiene nu se află în afara Logosului. El

însuși, uluit de diversitatea viziunilor oarecum disparate, și-a organizat geometric cartea, retezînd aici o coloană (eliminarea etapei dionysiace), reunind dincolo două creste (Somnul și Moartea în viziunea orientală) și extirpînd orice era pitoresc și accidental (în etapa poemelor hermetice propriu-zise). Unitatea acestui efort de integrare și construcție, prin Poezie, se lămurește perfect într-o contemplație ascensională. Altfel, ai impresia „fragmentismului" și a disjuncției, cum apreica Tudor Vianu.

Originalitatea poeticii lui Ion Barbu, decelabilă în primul rînd în substanța sa, după cum am arătat, se relevă și în formă. Reforma în *sintaxa poetică* se leagă preponderent de folosirea Verbului, ca și la Mallarmé. *Selecția verbală* acționează la Barbu restrictiv, de aici eliminarea poemelor de început ca „decurgînd dintr-un principiu poetic elementar". Cuvintele trebuie folosite pentru valoarea lor *originară,* recăpătîndu-și puterea de logos din momentul în care *numirea* este simultan *creație.* Reforma lui Ion Barbu e mai importantă decît tot ce s-a făcut în poezia română, cu excepția lui Eminescu, în această direcție. (Nu este nicidecum vorba de „neîncrederea" în cuvinte a poeților moderni, ci de *re-crearea orfică* a acestora). Cuvintele s-au uzat prin întrebuințare, pierzîndu-și semnificația poetică și tocmai pe aceasta trebuie s-o refaci. Eliminarea a tot ce este accesoriu ar fi un prim criteriu. Nu există poet, din acest punct de vedere, să fi spus mai mult în atît de puține cuvinte, cum atrăgea atenția Vianu. Readucînd în poezie materia abstractă poetul vrea să reconstituie *situarea ontologică* a limbajului originar. (Explicația dată lui Vianu că „stîngi" nu are un sens derivat din matematice, ci pe acela, mai arhaic, de „sinistre", este edificatoare). Latențele gnoseologice ale sintagmelor lirice trebuie redescoperite. În altă ordine, Barbu a vrut să excludă *oralitatea* din poezie, (aceasta este o plagă ce se întinde, cu excepțiile clasice, cam peste întreaga literatură română, indiferent de genuri) opunînd „individualizarea noțională a cuvîntului" aceleia „fonetice a versului". Poezia, ca și matematica, este în viziunea lui Ion Barbu *un gen scris,* de aici formula originală și inspirată ce trebuie construită

pe cale cerebrală. Și în sintaxa poetică, ca și în formula matematică, Ion Barbu a urmărit acest principiu. Scriind poezie, poetul are în vedere o anumită *invarianță* a dozajului verbal (raportată la *vers* și nu la cuvînt), care conserva o constantă individualizatoare a discursului. (Pentru a puncta diferența dintre verb și substantiv, care ilustrează o deosebire de raporturi dinamice, Barbu va folosi cît mai rar verbul). Ridicarea la Viziune se realizează prin cuvîntul august (rostirea înaltă), precum în teorema sigilată a geometrului. O destindere a arcului concentrat al versului barbian ar oferi desigur șansa unei mai mari clarități, dar aceasta i-ar răpi timbrul specific (ceea ce-a demonstrat Ion I. Cantacuzino, care a încercat, în exegeza sa, să desferece lacătele mesajului poetic al lui Ion Barbu). Răpind însă concentrarea și „poleiala fonică", versul ar deveni lax, nemaitransmițînd latența enigmatică de mai înainte. Hermetismul formal al poetului se realizează prin reducție și eliminare, ca și în cazul lui Gauss (pentru matematici), despre care a vorbit, autodefinindu-se. Polivalența semantică, remarcată în poezia lui Ion Barbu (ceea ce ar face-o *obscură,* și nu *hermetică),* de aici vine. Expresiile nominale sînt preferate celor verbale, pentru a marca stabilitatea conceptuală, *mișcarea inițiatică* ce se urmărește continuu. (În prima parte a poeziei *Uvenderode,* de exemplu, lipsește verbul cu desăvîrșire, tocmai pentru a ilustra eleatismul viziunii conceptuale, în timp ce, în partea a doua, verbul capătă preponderență față de substantiv pentru a izola momentul dinamic al mecanicii erotice). Temporalitatea caducă se dizolvă în efemeritatea mișcării, în timp ce Ideile se nominalizează într-o încremenire monadică, identice în sine. Abstragerea în spirit transpare din hieratismul expresiei. În sintaxa poetică a lui Ion Barbu se concentrează întreaga *aventură* a limbajului poeziei moderniste. Desfacerea sensurilor este înceată și dificilă. Revelația nu trebuie însă să urmeze unei decorticări complete a discursului, ci trebuie să se realizeze prin *coparticipare intuitivă,* păstrîndu-se fondul misterios al inițierii. Ion Barbu este un *poet închis,* care-și refuză căile de acces dionysiace, situîndu-se direct lîngă esențe

(fără a exterioriza cucerirea lor), față de Lucian Blaga care rămîne *deschis*, prin concepția tragică asupra destinului creator al omului în Univers. Așezat în piscul cel mai înalt al contemplației, inițiază senin, eliminînd reziduurile acumulate anterior. Astfel, baricadat în lirismul său axiomatic și oracular, se refuză cu indiferență imitației, fiind un etern izolat. Gestul său liric singular, chiar dacă ademenește, nu poate face școală, căci în lirica noastră, filonul barbian s-a epuizat pe sine însuși cu un umor nastratinesc. Doar dacă poate fi vorba de o modă — acesta apare artificială și trucată. Imitația fără substanță este o haină ce îmbracă numai vîntul ; chiar și atît fiind prea mult. Tinerii poeți, care rimează la modul barbian, rămîn fără blazon. Prin aceștia nu se realizează saltul calitativ în poezia actuală, întrucît epigonismul e revolut. Barbu e un semn spre care se poate privi, dar nu un loc pe care să te poți odihni pentru un nou drum. Față de Blaga, care va fi mereu un *catalizator liric*, Barbu va fi un *inhibitor ;* unul va avea continuatori, celălalt — numai epigoni.

1965—1970

ADDENDA

POETICA LUI ION BARBU * ?

1.1. Așa cum susține Hugo Friedrich vorbind despre Mallarmé, putem afirma că Ion Barbu intră în *categoria poeților neasimilați*. Prin sistemul de abateri de la normele discursului tradițional, prin funcția autonomă a semnificatului și prin dezarticularea sintaxei, acești poeți îndeplinesc o adevărată „revoluție", mutînd coordonatele tradiției literare.

Aflat pe o traiectorie favorabilă unui impact de profunzime, Ion Barbu incită în permanență *starea poetică românească* la confruntarea cu sine și cu poezia continentală modernă. Această confruntare esențială se realizează în două direcții. Pe de o parte, critica este tentată mereu să cuprindă într-o formulare definitivă discursul poetic barbian spre a cîștiga pariul cu „încifrarea" funciară a unui asemenea lirism, iar pe de altă parte, poeții mai vechi sau mai noi, ce i-au urmat lui Ion Barbu, înfrigurați de frisonul poeziei absolute, încearcă să exploreze insulele geometrice și promontoriile exotice ale itinerariului parcurs de maestru.

1.2. Deși un poet greu de asimilat de către public și chiar de către critică, prin metoda sa textualistă, Ion Barbu a creat în poezia interbelică un cîmp de tensiuni infinit mai fecund pentru evoluția poeziei românești decît oricare dintre contemporani. Aici începe paradoxul dublei neasimilări a demersului poetic barbian. Faptul că

* Text scris în 1978, la apariția lucrării lui Dorin Teodorescu, *Poetica lui Ion Barbu* (Scrisul românesc, Craiova) și rămas inedit.

publicul este, în general, puțin înclinat să se acomodeze cu un asemenea discurs dificil aparține incapacității criticii de a oferi la timp acele *interpretări,* apte să înlesnească schimbul de mesaje între poet și publicul său. Absența unor „lecturi" critice cît mai variate a întîrziat procesul de *familiarizare* a lectorului, neobișnuit cu limbajul atît de „insolit" al acestui discurs. Altfel spus, decodificarea poeziei barbiene nu s-a realizat la timpul oportun nici în *spiritul,* nici în *litera* sa. A funcționat, în schimb, un mecanism de respingere quasitotală (cu excepțiile venerabile, Călinescu și Vianu), alimentată în diferite moduri pînă mai de curînd. Faptul că poetica aceasta aparține filonului hermetic al poeziei europene moderne, a pus în încurcătură pe toți glosatorii, care s-au temut să discute serios această „încadrare", consumîndu-se multă energie critică în acțiunea invalidării lirismului barbian pe motivul „încifrării". Această reacție, explicabilă, de altfel, prin *contextualitatea* istorică a receptării, nu ocolește în întregime pe nici un interpret. Dorin Teodorescu se complică și el, „acuzînd" poezia lui Ion Barbu pentru vini imaginare, intrinseci metodei hermetice. S-ar putea afirma însă că demersul critic al lui Dorin Teodorescu, beneficiind de etapa anterioară *explicativ-analitică,* se înscrie în linia unei *abordări polemice,* necesare pentru escaladarea ultimei trepte exegetice, aceea a interpretării totalitare. Cînd vorbim de etapa explicativ-analitică, ne referim la acel stadiu, depășit deja, al comentatorilor parțiali, stadiu de tatonare și de familiarizare a publicului cu sistemul de simboluri și semne hermetice cuprins în universul imaginar al poetului. Aici Dorin Teodorescu nu prea citează contribuțiile anterioare, limitîndu-se să polemizeze în subtext cu acestea, fără a le depăși, după cum vom vedea. Situația este paradoxal-ambiguă ; cercetătorul polemizează cu exegeza de pînă acum, avînd aerul că polemizează cu poetica barbiană și invers. Din această ambiguitate se creează o confuzie dublă. Nu se înțelege dacă criticul respinge „estetismul" lui Ion Barbu sau critica estetizantă. În altă ordine, deși neagă exegeza lui Vianu, Dorin Teodorescu își întemeiază toată demonstrația pe ideile acestuia ; deși pare să refuze interpretările existente în legătură cu poemele importante ale lui Ion Barbu, nici nu propune altele fundamental noi.

1.3. În finalul cercetării sale, Dorin Teodorescu afirmă polemic că «opera atît de restrînsă ca volum a lui Ion Barbu a „beneficiat" de *numeroase referințe parțiale,* fie conținutiste, fie formaliste, apologetice ori defăimătoare. Este ciudată și totodată instructivă — ca prilej de reflecție — împrejurarea că „gestul închis" al lui Ion Barbu a dat naștere unei extraordinare diversități în numirea sensului său, încît, trecînd astăzi de la Eugen Ionescu la Ștefan Aug. Doinaș, de la Ion I. Cantacuzino și Lucian Boz la Al. Paleologu și Cezar Baltag, de la Nicolae Iorga la Marin Mincu, nu poți ocoli impresia că el seamănă mai mult cu *o provocare a „interpreților" să se exprime,* să se dezvăluie, chiar fără voia lor» (s.n.). Observația este interesantă și adevărată ; orice operă stîrnește pe interpret sau mai exact *activează subiectivitatea interpretului* și vorbind despre literatură, vorbim negreșit despre noi înșine prin intermediul literaturii. Indiferent că e sau nu hermetică, (de la un punct acest lucru nu va mai interesa pe nici un interpret), opera lui Ion Barbu va provoca mereu noi ipoteze critice și va coagula sensuri pluridirecționale, în funcție de opțiunile contextului socio-cultural în care se va situa subiectul receptor. Dar altceva trebuie să reținem din citatul dat. Dorin Teodorescu acuză pe drept — așa cum reiese din sublinierea noastră — „parțialitatea" abordărilor critice anterioare. Aici ar fi mult de discutat pentru a justifica necesitatea unor asemenea demersuri parțiale, dar nu acest lucru ne interesează acum, ci altul. În fond, metoda cercetătorului ultim este la fel de „parțială" ca și celelalte. Analiza poeticii barbiene cu prespectiva oferită de cercetarea *doctrinei hermetice* a neoplatonicilor nu mi se pare deloc prea nouă. Vianu, Călinescu și alții au bătătorit deja același drum și Dorin Teodorescu citează și el la fel pe Plotin și *Corpus Hermeticum,* pe Paracelsus și pe Julius Evola. Cu o erudiție esoterică reală, exegetul cercetează toate implicațiile poeticii hermetice, făcînd

disociații utile între „poezia pură și hermetism", abordînd din nou „problema poeziei dificile" cu „relația dintre ermetism și dificultate" (după ce noi disociasem între „hermetism și obscuritate") și fixînd teoretic „limitele" „sintezei ermetice". Chestiunile nu sînt deloc noi, doar discutarea lor e făcută cu mai mult aplomb și cu mai multă implicare „ocultistă", nuanțîndu-se cîteva aspecte modelatoare ale doctrinei hermetice.

2.1. Polemizînd cu Ov. S. Crohmălniceanu, care ar include *jocul secund* la experiența poeziei pure, Dorin Teodorescu susține că „poezia ermetică și poezia pură nu sînt deci același lucru, iar în raport cu esența orientării barbiene, primul termen are o mai mare putere de *diferențiere*" (s.n.), optînd pentru afilierea lui Barbu la filonul ermetic. Cercetătorul mai are grijă să specifice în „Cuvîntul înainte" ca „numai *sensul operei* lui Barbu coincide cu ermetismul, cu esența acestuia" (s.n.) ceea ce au demonstrat aproape toți exegeții anteriori. Dar dacă *sensul operei* lui Ion Barbu poate fi interpretat și din perspectiva ermetică, nu e mai puțin adevărat că limbajul acestei opere se revendică perfect de la *tendințele puriste* ale liricii europene din primele decenii ale secolului XX, astfel că dichotomia purism/ermetism are un rost secundar, strict polemic. În realitate, poetica lui Ion Barbu se integrează perfect căutărilor disperate ale poeticului de a sincroniza cu dezvoltarea științelor exacte în secolul XX și de a răspunde, astfel, întrebărilor noului „umanism matematic". Doctrina hermetică este „explorată" acum din nou de către poeți, întrucît corespunde interesului pentru „semne" ce caracterizează epoca modernă. Omul modern este bombardat de mulțimea semnelor verbale și iconice, trăind într-un univers semiotic. Sistemul cultural european se orientează către o reprezentare simbolică a realității și de aici interesul pentru hermetismul medieval. Tipologia culturii, după cum susține Lotman, se modelează *paradigmatic*. Poeticele de început de secol au intuit această direcție a spiritului contemporan și au procedat în consecință. Ar fi însă pueril

să menținem neschimbați *termenii* doctrinei hermetice, atunci cînd analizăm produsele unor asemenea poetice.

2.3. Vorbind despre „noul limbaj" al poeziei, Hugo Friedrich făcea următoarea afirmație: „Interpretarea unui poem modern trebuie să se oprească mult mai răbdător asupra *tehnicii de expresie* decît asupra conținuturilor, motivelor, temelor sale" (s.n.), ceea ce nu echivalează cu un refuz de a analiza semnificațiile, ci indică unde trebuie căutată noutatea metodei poetice moderne care țintește totul asupra semnificantului. Este, însă, adevărat că orice transformare în cadrul semnificantului determină mutații egale în semnificat și invers. Există o interrelaționare reciprocă ce se poate constata prin analiză, fie la nivel formal, fie la nivel semantic. Limbajul poetic nu mai este, în secolul XX, doar un instrument prin care poezia comunică niște conținuturi, ci chiar „conținutul" poeziei; noua situare, însă, presupune asimilarea tradiției diacronice de către poetica modernă și integrarea acesteia într-un sistem literar ce se oferă „lecturii" sincronice. Dacă „lectura" poeziei moderne are în vedere mai ales modurile de *structurare* ale expresiei, aceasta nu înseamnă decît că ori acestea sînt mai interesante decît conținutul poeziei însăși, ori că poezia a evoluat în mod firesc ca *practică semnificantă*. Ion Barbu reprezintă tocmai sinteza acestor căutări, (fiind ermetic și purist în același timp) încercînd deci să-și asume deliberat ambele laturi ale *semnului literar* și să lucreze asupra lor, avansînd astfel parametrii lingvistici și semantici ai discursului poetic. Dorin Teodorescu înțelege însă cu totul altceva și în capitolul „Sinteza ermetică", reduce poezia la o simplă doctrină esoterică. Deși susține că „din tot ce a scris Ion Barbu se degajă un imperativ al sintezei formale și al depășirii (cuvîntul său preferat este *exhaustiune* — n.n.) realității în gîndire sau a individualității în imaginarea unor figuri pure, prin care se manifestă o libertate creatoare de sens. O interpretare adevărată a operei sale nu este posibilă dacă ignorăm apreciabila ei libertate față de teme (ele pot fi hermetice, neoplatonice, de aparență «mistică») și

față de conținutul nemijlocit al limbajului...", această premisă justă este pierdută însă pe parcursul analizei, căci cercetătorul începe să polemizeze cu adversari reali sau imaginari (critici sau teme ale poeziei) și în loc să investigheze „figurile" poeziei barbiene, este preocupat în primul rînd de inventarierea poemelor care ilustrează cît mai exact „tehnica" de inițiere hermetică.

2.3. Cînd da bibliografia „Cursului de poezie" ținut în 1938, G. Călinescu avertiza asupra pericolelor ce decurg din excesul de erudiție în acest domeniu : „Cu privire la ermetism în general și la tehnica inițierii, alta ar fi bibliografia. Dar este o primejdie. Profanul poate să rătăcească". Dorin Teodorescu, așa cum am spus, este bine informat asupra hermetismului, citînd *Corpus Hermeticum*, pe Giulio Evola cu lucrarea *La tradizione ermetica nei suoi simboli, nella dottrina e nella sua „Arte Regia"* (citită în traducerea franceză), pe A. J. Festugière cu *Hermétisme et mystique païenne* (Paris, Aubier-Montaigne), pe C. G. Jung cu *Psychologie et Alchimie* (Ed. Buchet Chastel 1970), pe Serge Hutin cu *Les Gnostiques* (P.U.F., 1970) etc. Dar, din folosirea exhaustivă a acestei bibliografii specioase, în interpretarea critică, nu rezultă practic o sporire a sensurilor poeziei, ci, dimpotrivă, aș putea zice, chiar o limitare a acestora. Se pare că erudiția, așa cum sugera tot G. Călinescu, se transformă într-un dezavantaj atunci cînd criticul încearcă să identifice nediferențiat „figurile" poeziei cu elementele doctrinei hermetice. Nu cred că avansăm lucruri revelatoare despre poezia lui Ion Barbu prin descoperirea unor asocieri strînse între etapele „creative" ale acesteia și *treptele inițierii* hermetice propriu-zise. Nu știu cît de interesantă poate fi identificarea strînsă a fazelor procesului alchimic *(nigredo, albedo, rubedo)* cu etapele discursului poetic barbian. Termeni precum *solve et coagula, prima materia, solificatio, annominatio, lapis, regio aetherea, consumptie, pneuma, apa mercurială, Aurora consurgens, Athanor, Aiôn, massa confusa etc.* pot institui desigur pe cititorul curios de legăturile dintre ocultism și poezie, dar de aici pînă la a încerca să demonstrezi importanța

lor absolută pentru *sintaxa poeticei* barbiene e cale lungă. Ar însemna să acceptăm ideea minimalizantă că I. Barbu n-a făcut altceva în opera poetică decît să versifice *corpus*-ul noțiunilor hermetice. Chiar dacă acest lucru ar putea fi susținut, printr-un obstinat detectivism ocult, sensurile poeziei nu pot fi reduse nicidecum numai la atît. Textul poetic are cu totul alte legi de alcătuire și o interpretare *critică* adevărată trebuie să aibă în vedere în primul rînd aceste „legi". Eludarea acestora duce la pierderea sensului poetic — singurul care contează. Doctrina și practicile hermetice au fost explorate dintotdeauna în mod secret de poeți care găseau aici unele sugestii fertile pentru lucrarea lor, dar suprapunerea egalizatoare a celor două domenii nu face, în nici un caz, să progreseze poezia. Metoda aceasta nu favorizează interpretarea, căci odată descoperită „cheia" alchimică, iată cît de simplificator traduce Dorin Teodorescu poemul „Riga Crypto și lapona Enigel" : «Trebuie să ne resemnăm cu ideea că acest poem se consumă ca un joc de fantasme, unele umbrite, altele diafane, care se află un timp într-o fericită cumpănă. El are de fapt o dublă mișcare ascendentă și descendentă. Sensul ascendent, nemijlocit legat de cel al întregii opere barbiene, este o discretă distilare a formei subtile, luminoase, chiar dacă sfîrșitul „tragic" o amînă. Astfel, de la carnalitatea lui Crypto ajungem la tărîmul său imaginar, „de rouă" de aici la Enigel — ființa mobilă orientată spre soare — și în fine la visul ei solar. În succesiunea lor aceste trepte seamănă cu cele patru entități hermetice sau „cei patru" din om : *entitatea terestră* (Saturn), *entitatea apoasă* (fluidă, lunară), care este forma subtilă, vie — principiu al luminii eterate difuze în sensibilitate —, o *entitate fluidă mai subtilă*, „corp sau formă ardentă" în care rezidă principiul suflet (sau *anima*) și apoi *entitatea intelectuală*, numită „Soarele și aurul din om"». Furat de lectura lucrării lui Giulio Evola, interpretul o va suprapune poeticii barbiene, fără distanțarea minimă necesară. Perspectiva e în mod fatal îngustă, iar „resemnarea" sa explicabilă și cu totul regretabilă. Călinescu stăruise asupra confuziei metodologice, anticipînd această eroare :

„Ermetismul presupune o conștiință totală a universului, și cea mai bună metodă este nu de a clarifica discursiv fiecare propoziție, ci de a găsi nivelul de la care pornește poetul, nodul vital al gîndirii lui". Numai cu ajutorul informației kabalistice nu putem să ajungem prea departe în interpretarea poeziei lui Ion Barbu (și a *oricărei* poezii !). Cum perspectiva hermetică a fost deja folosită de critica anterioară, rezultatele exegezei actuale nu avansează cu nimic în valorizarea estetică a textelor poetice. Oricînd se pot cita formulări critice întîlnite deja la alți interpreți. Iată una : „secțiunile din *Joc secund* seamănă cu ipostazele neoplatonice ale creației sau, în general, cu *treptele* inițiatice, cu adaosul că o asemenea viziune ce începe prin evocarea sau *reamintirea* lumii de sus înseamnă și o etică a eliberării spirituale treptate" ce conduce imediat la exegeza lui Tudor Vianu. Nu e cazul să mai demonstrăm faptul că aproape toate simbolurile poeziei barbiene au fost discutate și decodificate pînă acum, încercîndu-se o perspectivă *critică,* oricum mai favorabilă poeziei în sine. Deși polemizează cu toți pe marginea poemelor importante („După melci" „Oul dogmatic", „Riga Crypto și lapona Enigel", „Domnișoara Hus"), exegetul de acum nu adaugă ceva cu totul nou.

3.1. Într-o interpretare, de orice gen ar fi aceasta, cum am mai spus, este aproape inutilă erudiția gratuită dacă nu face să avanseze sensurile operei. Universul imaginar al poeziei lui Ion Barbu, se pretează, fără îndoială, la atîtea *excursuri* filologice, filosofice, mitologice, simboliste, textualiste, psihanalitice etc., dar toate acestea sînt bune numai atunci cînd sugerează o perspectivă de cuprindere inedită, *un mod de a unifica materia* poetică. Ne interesează, mai mult, cum capătă *corporalitate* în operă un sistem de semne literare decît istoria doctrinelor esoterice.

3.2. O chestiune importantă ce se ridică după ce ai parcurs lucrarea lui Dorin Teodorescu se leagă, credem, de o posibilă *sociologie* a lecturii. Exegetul dilată termenii antitetici deduși din practica inițierii hermetice și

sugerează o polarizare extremă a raportului emitent/destinatar. De aici pînă la „postularea unui conflict ireductibil între «lo vulgar» și «lo docto»", între *elite* și masă nu e decît un pas pe care-l face fără să ezite. Totuși, credem că nu „cultura esoterică" lipsește cititorului comun al lui Ion Barbu, ci o *practică a lecturii* poeziei moderne în general. Există o „psihologie a literaturii" și unul din teoreticienii recenți, Norbert Groben atrage atenția asupra acestor minime raporturi : „Autorul și cititorul operelor literare sînt, sub aspect general psihologic, cei doi poli ai procesului de comunicare ; pe scurt : emițătorul și receptorul. Din structura generală a procesului de comunicare se pot desprinde cîteva segmente clare : emițătorul și relația lui cu «mesajul» (opera literară) ca aspect clasic al creației și creativității ; mesajul și relatia lui cu receptorul (variabilele de cititor) ; în sfîrșit, însuși procesul de comunicare care trebuie să stabilească legătura între emițător, mesaj și receptor" (*Literaturpsychologie,* 1972 ; trad. rom. *Psihologia literaturii,* p. 110 Univers, 1978). În ce fel a fost omologat critic „mesajul" poeziei barbiene ? Care este sistemul de relații stabilit între *mesaj* și publicul cititor ? Cum se realizează „legătura" între emițător, mesaj și receptor în cazul operei lui Ion Barbu, iată unele din întrebările la care exegeza a răspuns destul de vag pînă în prezent. Prin urmare este suficient să decretăm *închiderea* hermetică a acestei opere sau e necesar să căutăm metodologiile adecvate spre a o *deschide ?* Umberto Eco vorbește despre opera de artă ca despre un „mesaj ambiguu, o pluralitate de semnificații care coexistă în același semnificant". De aici el deduce *deschiderea* infinită, care ar garanta valoarea operei, Ce se întîmplă, însă, cu valoarea poeziei lui Ion Barbu dacă o *închidem* definitiv, suprapunîndu-i procustian grila hermetică ?

3.3. În încheierea acestor notații, atît de puțin la obiect, vrem să sugerăm, cu oarecare ironie și autoironie, că aprecierea asupra exegezei anterioare, făcută de Dorin Teodorescu, este valabilă și pentru sine (și pentru noi !) : „Este întristător faptul că s-a ivit, pe marginea unor teme barbiene un tip de *comentariu emfatic* ce ră-

peste tocmai libertatea investită în aceste semne, prin tot felul de combinații mecanice ale abstracțiilor și reifică spiritul *Jocului secund* în contingența involuntară a unei literalități opace". Ni se pare că de această modalitate de comentariu ține și aplicarea „mecanică" a doctrinei hermetice la poezia lui Barbu întreprinsă de Dorin Teodorescu, ceea ce înseamnă că „emfaza" urmărește ca o fatalitate pe oricare interpret, mai vechi sau mai nou. O explicație, a acestei atitudini exclusiviste, se află, desigur, chiar în calitatea materiei investigate ; fiind atît de greu accesibile, poetica și poezia lui Ion Barbu contribuie inevitabil la izolarea surprinzătoare a tuturor interpreților, autoinstituiți restrictiv într-o „castă a aleșilor" care se suspectează continuu și se neagă reciproc. Trebuie să recunosc cu umor că nici tonul acestor însemnări nu face excepție de la regulă, ceea ce obligă extrem de mult...

1978

INDICE

Argument 5
BARBIANA 23
TEORETICIAN AL POEZIEI, CRITIC LITERAR ȘI POLEMIST
I. Conceptul poetic 84
II. Criticul literar 120
III. Polemistul 141
DESCRIEREA POEZIEI 209
Elan 211
Umanizare 213
Panteism 216
Pentru Marile Eleusinii 218
Dionisiacă 221
Selim 223
Eminescianism (Cînd va veni declinul) 227
Hermetism (Oul dogmatic) 232
Romantismul gnomic 242
După melci 245
Riga Crypto și lapona Enigel 255
Uvedenrode 269
(Balcanism)
Nastratin Hogea la Isarlîk 275
Isarlîk 286
Domnișoara Hus 295
Cîntec de rușine 302
In memoriam 304
[Din ceas, dedus...] 306
UNITATEA ORFICĂ A LIRISMULUI 311
Ritmuri pentru nunțile necesare 313
Peisagiu retrospectiv 316
Ixion 317
Convertire 317
Riul 319
Banchizele 319

Copacul 319
Munții 319
Dezrobire 320
Uvedenrode 320
Nietzsche 323
Pytagora 323
Luntrea 324
Oul dogmatic 326
Mod 327
Margini de seară 327
Aura 327
Răsărit 330
Măcel 331
Riga Crypto și lapona Enigel 332
Încheiere 335

PERSPECTIVĂ 338
Addenda 343